anxa
85-B
20252

Karl Friedrich Schinkel.

Eine Charakteristik

seiner

künstlerischen Wirksamkeit.

Von

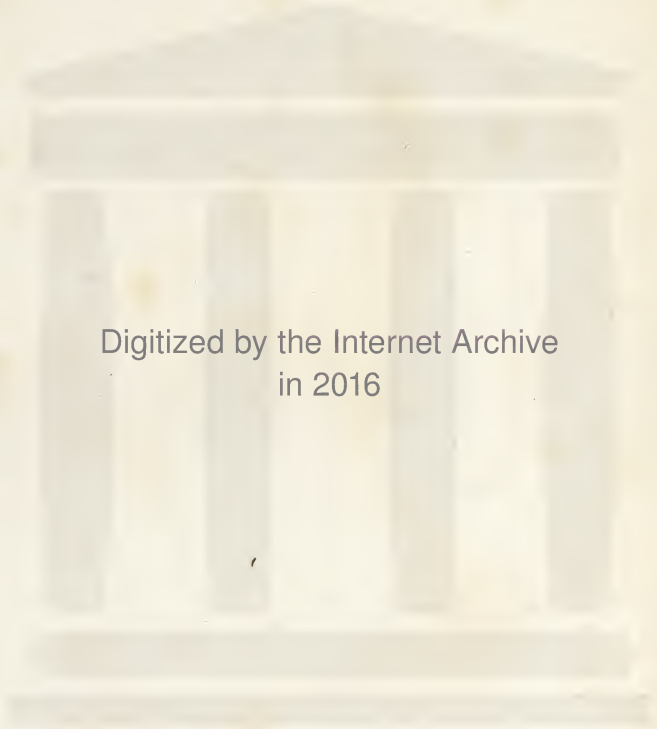
Franz Kugler.

Mit einem Portrait Schinkel's und mit einem Facsimile seiner Handschrift.

Berlin,
Verlag von George Gropius.
1842.

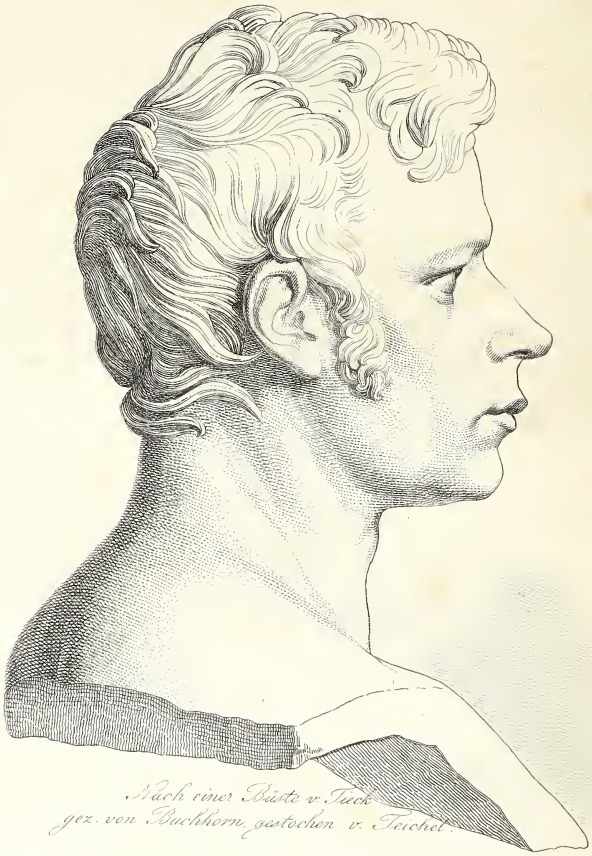
2463

Very rare $5.50



Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/karlfriedrichsch00kugl



Nach einer Büste v. Tieck
gez. von Buchhorn, gestochen v. Teichel

SCHINKEL.

Verlag von George Gropius
in Berlin.

Karl Friedrich Schinkel.

Eine Charakteristik

seiner

künstlerischen Wirksamkeit.

Von

Franz Kugler.

Mit einem Portrait Schinkel's und mit einem Facsimile seiner Handschrift.

Berlin,

Verlag von George Gropius.

1842.

Per ritornar là donde venne fuora
L'immortal forma, al suo carcer terreno
Com' angel venne.

Michelangelo Buonarotti.

Das Jahr 1840 hatte uns die Kunde manch eines herben Verlustes, der uns betroffen, gebracht; zu den schmerzvollsten Nachrichten gehörte die, dass Schinkel, den wir noch kurz zuvor in anscheinend blühender Gesundheit gesehen, plötzlich einer unheilbaren, unsäglich trostlosen Krankheit verfallen sei. Schon zur Trauer gestimmt, mussten wir durch diese Nachricht in dem tiefsten Innern unseres Gemüthes erschüttert werden; es fehlte uns an Worten, um den Schmerz auszudrücken, dass ein Stern, der bis dahin in ungetrübter Klarheit und Lauterkeit unsern Blicken vorgeleuchtet hatte, jetzt durch ein furchtbares Geschick — um so furchtbarer, als unsern Gedanken eine Enträthselung desselben unmöglich blieb, — verdüstert sein sollte. Wohl Keinen gab es, der nur irgend an den künstlerischen Interessen des heutigen Tages Antheil genommen, der sich dem allgemeinen Schmerze und der allgemeinen Klage zu ent-

ziehen vermocht hätte. Und fort und fort, von Woche zu Woche, von Monat zu Monat hielt dieser beängstigende Zustand an. Blitzte auch zuweilen ein schnell verlöschender Hoffnungsschimmer hervor; schien auch die Wehklage unter den vielfachen Anforderungen, die das Leben machen musste, allmählig zu verstummen; doch bedurfte es nur des geringsten Anlasses, — und zumal hier in Berlin, wo uns die Werke des Meisters täglich vor Augen stehen, konnte es nimmer an einem solchen mangeln, — um den Schmerz und die bange Erwartung in uns stets aufs Neue zu erwecken. Endlich, nach mehr als jahrlangem Leiden, lösten sich die Bande, welche diesen hohen Geist gefesselt hatten. Was an seiner Erscheinung irdisch war, ward der Erde übergeben. Er war von uns geschieden; aber wir fanden Trost und Beruhigung in dem Gefühle, dass für ihn ein neuer Tag angebrochen war, und wir vermochten es, das Bild, das er von sich in unserm Geiste hinterlassen, wiederum rein und ungetrübt anzuschauen.

Wenigen Menschen war so, wie ihm, das Gepräge des Geistes aufgedrückt. Was in seiner Erscheinung anzog und auf wunderbare Weise fesselte, darf man nicht eben als

eine Mitgift der Natur bezeichnen. Schinkel war kein schöner Mann; aber der Geist der Schönheit, der in ihm lebte, war so mächtig und trat so lebendig nach aussen, dass man diesen Widerspruch der Form erst bemerkte, wenn man seine Erscheinung mit kalter Besonnenheit zergliederte. In seinen Bewegungen war ein Adel und ein Gleichmaass, in seinem Munde ein Lächeln, auf seiner Stirn eine Klarheit, in seinem Auge eine Tiefe und ein Feuer, dass man sich schon durch seine blosse Erscheinung zu ihm hingezogen fühlte. Grösser aber noch war die Gewalt seines Wortes, wenn das, was ihn innerlich beschäftigte, unwillkührlich und unvorbereitet auf seine Lippen trat. Dann öffneten sich die Pforten der Schönheit; die tausend und aber tausend hemmenden Schranken, welche das Leben des Tages aufgestellt hat, verloren mehr und mehr an Kraft, bis sie zuletzt gänzlich zu verschwinden schienen; die Bilder eines idealen Lebens, wie wir uns Griechenland in den Zeiten seiner schönsten Blüthe so gern vorstellen, zogen klar und beseligend an uns vorüber; bis das Gespräch zum Schlusse dennoch auf die Anforderungen des Tages zurückkehren musste und in wehmüthigen Accorden der

Sehnsucht verklang. Ich habe zu Schinkel nicht in einem näheren Verhältnisse gestanden; doch habe ich zuweilen das Glück gehabt, dass er mich einer vertraulichen Unterredung solcher Art würdigte. Könnte ich jetzt wiedergeben, was er in jenen Stunden zu mir gesprochen! Wohl hat mich's schon mehrfach bitter gereut, dass ich nicht unmittelbar nach diesen Gesprächen die Feder zur Hand genommen und getreulich aufgezeichnet habe, was mir von seinen Worten im Gedächtniss geblieben war. Jetzt würde ich unbedenklich allzuviel des Meinigen hinzuthun. Der Eindruck, den die schönsten Stellen in Winckelmann's Schriften nach dem Lesen in uns hinterlassen, giebt ungefähr einen Begriff der Stimmung, welche durch Schinkel's Worte angeregt wurde.

Schinkel's äusseres Leben erscheint uns, etwa mit Ausnahme seiner früheren Jahre, einfach als das eines Geschäftsmannes, der freilich durch die Ueberlegenheit seines Geistes schnell von Stufe zu Stufe emporstieg. Um so reicher jedoch ist unbedenklich sein inneres Leben gewesen. Den Entwickelungsgang seines Inneren, seines Geistes und seines Talentes, zu verfolgen, müsste für uns

im höchsten Grade anziehend und belehrend sein; aber eine Darstellung solcher Art kann nur von Denjenigen gegeben werden, welche ihm nahe genug standen, um ihn in der geheimen Werkstätte seines Schaffens zu beobachten, und denen er willig sein Inneres erschloss. Dann lässt sich's fast mit Zuversicht voraussetzen, dass es für solche Darstellung auch nicht an mancherlei wichtigen schriftlichen Urkunden, Briefen u. dergl., mangeln werde. Zwar war Schinkel vor Allem Künstler, und er wird sich als solcher am liebsten des Stiftes und des Pinsels bedient haben, um seine Gedanken auszusprechen; zugleich aber war er auch der Feder mächtig, wie man es bei den Künstlern nicht häufig findet; ein Paar Aufsätze, deren am Schlusse der folgenden Betrachtungen gedacht ist, geben dessen ein sehr gültiges Zeugniss. Möge uns das Denkmal seines inneren Entwickelungsganges nicht vorenthalten bleiben!

Grossartigere Denkmäler seiner Thätigkeit stehen freilich in denjenigen Werken da, welche von seiner Hand oder nach seinen Entwürfen ausgeführt wurden; noch nach Jahrhunderten werden sie die Höhe und die Lauterkeit seines Geistes in beredter Sprache ver-

kündigen. Seine Arbeiten im Fache der Baukunst sind überdiess, vornehmlich durch die Herausgabe seiner schönen „Sammlung architektonischer Entwürfe", auch den fernsten Kreisen bekannt geworden, — eine Sammlung, welche fort und fort, auch wo die Anschauung der ausgeführten Werke nicht vergönnt ist, dem architektonischen Studium als gewichtige Grundlage dienen wird. Nicht in gleichem Maasse bekannt ist seine erfolgreiche Thätigkeit in den Fächern der bildenden Kunst, indem seine Entwürfe zur bildnerischen Dekoration der Architekturen nicht überall zur Ausführung gekommen und seine selbständigen Werke dieser Gattung in einzelne Sammlungen verstreut sind. Wohl wäre es im höchsten Grade wünschenswerth, wenn man es möglich machte, auch von diesen Arbeiten eine umfassende Herausgabe zu veranstalten; der Geschichte der Kunst würde dadurch, bis auf ferne Zeiten hin, ein so merkwürdiges wie nothwendiges Material dargeboten sein. Wie wichtig Unternehmungen dieser Art sein dürften, bezeugt, um nur Ein Beispiel anzuführen, die künstlerische Thätigkeit eines der bedeutsamsten Vorgänger Schinkel's im Fache der historischen Malerei, des Asmus Carstens, die

eben, weil es bisher an einer Herausgabe seiner Werke gemangelt hat, durchaus noch nicht nach ihrem hohen Werthe anerkannt ist. Auch dürften sich, meines Bedünkens, die zweckmässigen Darstellungsmittel für ein solches Unternehmen ohne sonderlich erhebliche Schwierigkeit finden lassen, selbst bei den reichsten und eigenthümlichsten Werken, welche Schinkel hinterlassen; so entsinne ich mich sehr bestimmt, dass er, als einst das Gespräch auf die schwierige Herausgabe seiner, für die Vorhalle des Berliner Museums entworfenen Gemälde kam, die Mittel der farbigen Lithographie als dazu vorzüglichst geeignet bezeichnete.

Die folgenden Betrachtungen bedürfen einer nachsichtigen Aufnahme von Seiten des geneigten Lesers. Dass es mir unmöglich fallen musste, das Bild des geschiedenen Meisters in seiner ganzen Eigenthümlichkeit, vornehmlich in dem Entwickelungsgange seines Inneren, darzustellen, ist in den vorstehenden Bemerkungen bereits angedeutet. Ich konnte somit nur eine sehr flüchtige biographische Skizze voran gehen lassen, obgleich ich hierbei einzelne Angaben, die mir Schinkel selbst gelegentlich mitgetheilt, benutzen durfte; ebenso

war es mir auch bei der Betrachtung seiner Werke unmöglich, auf den biographischen Standpunkt nähere Rücksicht zu nehmen. Es war vornehmlich nur meine Absicht, die Stelle zu bezeichnen, welche Schinkel, seiner künstlerischen Thätigkeit gemäss, in dem allgemeinen kunsthistorischen Entwickelungsgange einnimmt. Hierbei genügte es freilich nicht, mit einfachen Worten etwa nur auszusprechen, dass Schinkel im Fache der Architektur eine Bedeutung hat, wie seit vier und mehr Jahrhunderten kein anderer Meister, und dass er im Fache der bildenden Künste den merkwürdigsten Geistern seiner Zeit gleich steht; es musste das ihm Eigenthümliche, mit näherer Hinweisung auf seine Werke, in besonderer Charakteristik angedeutet werden. Aber auch ein solcher Versuch hat seine schwierigen Seiten. Das innere Wesen der Kunst, und vornehmlich das der Architektur, ist überall schwer in Worte zu fassen; ihre Werke sind nicht (oder doch nur die Entwürfe derselben) gleich denen der Literatur zur leichteren Uebersicht unmittelbar neben einander zu stellen; auch handelt es sich hier darum, die Werke verschiedener Künste unter Einen Gesichtspunkt zu bringen, das Gemeinsame ihrer Rich-

tung bei verschiedenartigen Mitteln der Darstellung, hervortreten zu lassen. Dazu kommt ferner der Umstand, dass der Architekt stets von äusseren Verhältnissen abhängig ist, dass er das Werk seines Geistes äusseren Bedingungen gemäss entwerfen, selbst wohl während der Ausführung mannigfach verändern muss, dass es somit nicht selten zwiefach schwer wird, das ihm innerlich Eigenthümliche in dem ausgeführten Werke zu erkennen und nachzuweisen. Ob es mir gelungen, diesen Schwierigkeiten mit einigem Glück zu begegnen, muss ich dem billigen Ermessen des Lesers anheimstellen. Dass meine grosse, fast möchte ich sagen: unbegrenzte Verehrung gegen Schinkel mich nicht gehindert hat, mir ein freimüthiges Urtheil über seine Werke zu bewahren und mich da auch tadelnd zu äussern, wo — meiner Ansicht nach — im Einzelnen seiner Werke ein minder gültiges Streben hervorgetreten ist, wird mir hoffentlich kein billig Denkender verargen. Hätte ich mich doch eher, dem dermaligen Stande unserer Literatur gemäss, die nur zu häufig das Heiligthum alles Grossen und Schönen mit frecher Hand anzutasten liebt, eben meiner Verehrung wegen rechtfertigen sollen. Dies

aber halte ich für überflüssig, da ich mit denen nichts gemein habe, die keine Liebe kennen.

Ich bemerke schliesslich, dass die folgenden Betrachtungen, ihrem wesentlichen Inhalte nach, bereits einige Jahre vor Schinkel's Tode geschrieben sind. In ihrer früheren Fassung finden sie sich in den Hallischen Jahrbüchern (1838, in den Blättern des Monates August) gedruckt. Da gegenwärtig ein erneuter Abdruck gewünscht wird, so habe ich demselben, ausser andern Erweiterungen, diejenigen Veränderungen und Zusätze beigefügt, welche durch die seitdem veränderten Verhältnisse und durch die neuerlich herausgegebenen Werke Schinkel's nöthig geworden waren.

Biographisches.

Karl Friedrich Schinkel wurde am 13. März 1781 zu Neu-Ruppin, in der Mark Brandenburg, geboren. Seinen Vater, der das Amt eines Superintendenten bekleidete, verlor er in seinem sechsten Jahre. Seine erste Bildung erhielt er auf dem Gymnasium seiner Vaterstadt, seine spätere auf dem berlinischen Gymnasium, unter Gedike, nachdem seine Mutter, im Jahre 1795, nach Berlin hinübergezogen war. Er war hier bis zur ersten Classe vorgerückt, und wandte sich nunmehr, einer Neigung folgend, die schon frühzeitig bei ihm hervorgetreten war, dem ausschliesslichen Studium der Kunst, vornehmlich dem der Architektur, zu. Ein Jahr lang genoss er für solche Zwecke zunächst den Unterricht des Geheimen Oberbauraths David Gilly zu Berlin; dann ward er Schüler von dem ausgezeichneten Sohne des letzteren, dem Bau-Inspector und Professor Friedrich Gilly, als dieser, im Winter des Jahres 1798, von grösseren Reisen zurückgekehrt war.

Schinkel erfreute sich des Verhältnisses zu Friedrich Gilly zwar nicht lange Zeit, denn schon im August 1800 starb sein Meister, wenig über neun und zwanzig Jahre alt; doch war dasselbe ohne Zweifel von dem entscheidendsten Einflusse auf seine ganze Zukunft. Gilly ist einer derjenigen, welche mit grösster Genialität und mit glücklichstem Erfolge gegen die verdorbene Geschmacksrichtung des achtzehnten Jahrhunderts angekämpft, welche zuerst die Reinheit und die Würde der griechischen Kunst als Grundlage des höheren architektonischen Studiums hingestellt haben. Seine architektonischen Werke (verschiedene Privatgebäude in Berlin und in der Umgegend rühren von ihm her) zeichnen sich, im Gegensatze gegen die Haarbeutelformen seiner Vorgänger, durch eine ernste Einfalt aus; mit demselben Geiste war er bemüht, die Leistungen des Handwerkes zu einer edleren Schönheit durchzubilden. Zugleich war er ein bedeutender Meister im Fache der bildenden Kunst; nicht bloss in der landschaftlichen Darstellung von Architekturen, auch in historischen Compositionen hat er Ausgezeichnetes geleistet. Das Geschick, welches ihn zu früh hinwegraffte, hat nichts von seinen grösseren selbständigen Entwürfen ausgeführt auf die Nachwelt kommen lassen; ich kann mich hier, zur Bezeichnung seiner merkwürdigen Darstellungsweise, kaum auf etwas Anderes berufen, als auf seine malerischen Ansichten des Schlos-

ses Marienburg in Preussen, deren grossartig kühner Vortrag in dem von Frick herausgegebenen Prachtwerke über dasselbe vortrefflich nachgeahmt ist. Auch kann ich hinzufügen, dass er seinen Freund Gentz bei dem Bau des Münzgebäudes zu Berlin fördernd unterstützte, und dass namentlich der ursprüngliche Entwurf für die Darstellungen des grossen Frieses am Aeusseren dieses Gebäudes, der von Schadow mit Abänderungen ausgeführt ist, von ihm herrührt. Die Blätter eines seiner grossartigsten Entwürfe, ein Denkmal Friedrich's des Grossen enthaltend, werden im Locale der Ober-Baudeputation zu Berlin aufbewahrt. Levezow hat in einer schönen Denkschrift (1801) die Hauptmomente seines künstlerischen Verdienstes und seiner persönlichen Eigenschaften zusammengefasst; seine Büste findet sich, zur steten Erinnerung an das, was die Gegenwart ihm schuldig ist, in einem der Lehrsäle der Berliner Kunstakademie aufgestellt.

Die Ideen, zu denen sich Gilly in der kurzen Bahn seines künstlerischen Wirkens emporgearbeitet hatte, gingen auf Schinkel als eine schöne Grundlage für weitere Bestrebungen über; die Hoffnungen, zu denen jener einen so begründeten Anlass gegeben hatte, sollten durch seinen Schüler, der ihm weder an lebendigem Sinne für den Ernst der Schönheit, noch an Energie des Willens und ausgebreitetem Talente nachstand, erfüllt werden. Zunächst diente der plötzliche Tod des Meisters dazu,

Schinkel in eine ausgedehnte Praxis einzuführen und ihm so eine reiche Uebung seiner künstlerischen Kräfte zu gewähren. Gilly hatte ihm nemlich, als er die Badereise antrat, auf welcher sein Tod erfolgte, die Leitung seiner architektonischen Geschäfte übertragen, und Schinkel wurde nunmehr, nach Gilly's Tode, veranlasst, diese Arbeiten selbständig fortzuführen. Neben diesen praktischen Arbeiten setzte Schinkel übrigens auch das theoretische Studium der Bauwissenschaften, auf der Bau-Akademie zu Berlin, fort.

Als ein zweites Moment in der Bildungsgeschichte Schinkel's ist eine grössere Reise nach Italien, die er im Jahre 1803 antrat, zu nennen. Ueber Dresden, Prag, Wien ging er nach Triest, durchforschte zunächst die Denkmäler von Istrien, besuchte sodann Venedig, Florenz und Rom, im Jahre 1804 Neapel und Sicilien, und kehrte im folgenden Jahre über Frankreich nach Berlin zurück. Welche Einwirkung das Studium der Monumente der classischen Architektur auf ihn haben musste, braucht hier, wie es scheint, nicht weiter ausgeführt zu werden. Zugleich veranlassten ihn die schönen Gegenden des Südens, besonders die von Sicilien, zu mannigfachen landschaftlichen Studien, von denen noch gegenwärtig seine Mappen ein interessantes Zeugniss geben. Ebenso unterliess er nicht, für die bildliche Darstellung der menschlichen Gestalt Studien nach den Gemälden

der grossen Meister, besonders Raphaels, nach den parthenonischen Sculpturen, auch unmittelbar nach dem Leben, zu machen. Als ein charakteristischer Zug mag es ferner anzuführen sein, dass Schinkel, inmitten dieser künstlerischen Beschäftigungen und unter den Reizen des südlichen Lebens, das Bedürfniss nach einer strengeren Geistesnahrung empfand, wozu ihm die Werke Fichte's, die er mit auf die Reise genommen, Gelegenheit boten. Später war Schinkel ein eifriger Zuhörer von Fichte.

Völlig ausgerüstet, um das Bedeutendste in seinem eigenthümlichen Fache beginnen zu können, war Schinkel nach Berlin zurückgekehrt. Aber die Zeitverhältnisse sollten auch über ihn eine Prüfung heraufführen; die Ereignisse, die mit dem Jahre 1806 begannen, traten allen bedeutenderen architektonischen Unternehmungen in Preussen hemmend in den Weg. Schinkel wusste indess den Reichthum seines Talentes nach einer andern Seite zu benutzen; er ward Landschaftsmaler, und eine Reihe der merkwürdigsten Erscheinungen in diesem Fache der Kunst verdankt den traurigen Verhältnissen der Zeit ihre Entstehung. Seine landschaftlichen Gemälde fanden bald Anerkennung. Vieles malte er für Gneisenau, der an diesen Arbeiten das lebhafteste Interesse nahm und mitten aus dem Lager und dem Getöse der Waffen mit ihm über alle Einzelheiten des Auszuführenden correspondirte. Auf lebendige Weise hatte er in diesen Bildern die be-

sondern Eigenthümlichkeiten der Natur (das Klimatische) mit denen des Werkes der Menschenhand (vornehmlich der Architektur) zu einem charaktervollen Ganzen zu verschmelzen gewusst. Dies führte ihn dahin, auch grössere, für die öffentliche Schau bestimmte Darstellungen ähnlicher Art, in derjenigen Richtung, in welcher die spätere Dioramen-Malerei so interessante Erfolge gehabt hat, zu bearbeiten; noch gegenwärtig wird der wundersame Reiz, den er in solche Darstellungen zu legen gewusst, von denen, welche dieselben zu sehen Gelegenheit hatten, höchlichst gerühmt. Neben andern Bildern werden vornehmlich ein Paar grosse Ansichten des Inneren der Peters-Kirche zu Rom und des Domes von Mailand hervorgehoben; sodann Darstellungen der sieben Wunderwerke der Welt; vor allen aber ein förmliches Panorama von Palermo, welches er in Oel gemalt und in sechs Wochen beendet hatte. — Es darf übrigens wohl mit Zuversicht ausgesprochen werden, dass auch diese Periode seiner künstlerischen Thätigkeit, abgesehen von der selbständigen Bedeutung der eben genannten Arbeiten, auf die Entwickelung seines Talentes nur fördernd eingewirkt haben kann. Die freie Beweglichkeit seiner Phantasie hätte sich vielleicht wäre er statt solcher Beschäftigungen gleich von strengeren Berufsarbeiten in Anspruch genommen worden, minder glänzend entwickelt. Und fast ist es wunderbar, dass er sich dennoch eine so ge-

messene Strenge des architektonischen Systems bewahrt hat, wie aus all seinen späteren Werken ersichtlich wird.

Im Jahre 1810 hatte Schinkel's amtliche Thätigkeit im Baufache begonnen, indem er als Assessor in die neuerrichtete Baudeputation gesetzt ward. Nachdem der Friede für den Staat zurückerkämpft war, wurde er schnell von den mannigfachsten Arbeiten in Anspruch genommen; bedeutsame architektonische Unternehmungen boten ihm die Gelegenheit, sich nunmehr in seiner vollen Meisterschaft zu zeigen; in kurzer Zeit wurde er zu den einflussreichsten Stellen befördert. Im Jahre 1811 hatte ihn die königliche Akademie der Künste zu Berlin unter ihre ordentlichen Mitglieder aufgenommen, im December 1820 ward er Professor bei derselben und Mitglied des akademischen Senates. Im Mai 1815 rückte er in die Stelle eines Geheimen Oberbaurathes auf; 1819 ward er Mitglied der technischen Deputation im Ministerium für Handel, Gewerbe und Bauwesen. Im Jahre 1839 erhielt er die höchste Stelle, welche der Staat für das Fach der Architektur darbietet, die des Ober-Landes-Baudirectors. Von seinem Könige, von auswärtigen Fürsten, von gelehrten und künstlerischen Gesellschaften ward ihm vielfache Anerkennung zu Theil, ebenso, wie die Stimme aller Gebildeten der Nation seine hohe, oder vielmehr einzige Bedeutung bald anzuerkennen gewusst hatte. Die Worte derjeni-

gen, die kleinlichen Sinnes sein hohes und reines Streben nicht zu begreifen vermochten, sind lange verhallt. Mit besonderem Vertrauen beehrte ihn der damalige Kronprinz von Preussen, Se. Majestät der jetzt regierende König.

Die schönste Entwickelung seiner künstlerischen Kräfte schien den Tagen seines Alters vorbehalten, als Friedrich Wilhelm IV., ein Fürst, der, wie wenige, die erhabene Bedeutung der Kunst, und vor Allem die der Architektur, erkannt hat, den Thron seiner Väter bestieg. Aber das Schicksal hatte es anders beschlossen. Schon längere Zeit war Schinkel's Gesundheit bedenklichen Zufällen unterworfen gewesen, welche die ihm Näherstehenden mit Besorgniss erfüllten, aber doch nicht die traurige Katastrophe, die so plötzlich hereinbrechen sollte, ahnen liessen. Unmittelbar nach der Rückkehr von einer Kurreise, die er im Sommer 1840, in Begleitung seiner Familie, unternommen hatte, erlagen seine Kräfte einem organischen Gehirnleiden, das sich langsam und allmählig entwickelt hatte. Am 9. September verfiel er in einen besinnungslosen Zustand, aus dem er bis an seinen Tod, der erst nach dreizehn Monaten erfolgte, nicht wieder erwachte. Nur wenn Erscheinungen an sein Lager traten, die ihm vorzüglich interessant waren und die durch ihre Neuheit überraschend auf ihn wirkten, schien das Bewusstsein auf kurze Augenblicke zurückzukehren; rührend ist es, dass vor-

nehmlich Thorwaldsen's Erscheinung, der zu dieser Zeit Berlin besuchte, in solcher Art anregend auf seine Lebensgeister wirkte. Am 9. October 1841 starb Schinkel *). Am 12. October ward seine entseelte Hülle bestattet; eine unzählige Menge von Leidtragenden geleitete ihn zu seiner letzten Ruhestätte, ein Trauerzug, wie ihn die grosse Residenz selten gesehen hat, ein sprechendes Zeugniss, wie allgemein der grosse Verlust, der uns betroffen, gefühlt ward.

Se. Majestät der König hat befohlen, dass Schinkel's Standbild in Marmor in der Vorhalle des von ihm erbauten Museums aufgestellt werde.

---

*) Die Krankheitsgeschichte Schinkel's ist von seinem Arzte, Hrn. Dr. Paetsch, für die medicinische Wochenschrift des Hrn. Geheimen Rathes Caspar bearbeitet worden.

Schinkel's künstlerische Richtung im Allgemeinen.

Schinkel's künstlerische Richtung ist mit Entschiedenheit als eine classische zu bezeichnen. Am unmittelbarsten ergiebt sich dies aus der Betrachtung seiner architektonischen Werke, in denen vorherrschend die Formen der antiken Baukunst die Grundlage bilden, und zwar in einer Weise, welche durchweg auf die edelste Blüthezeit dieser Kunst, auf die griechischen Werke aus dem Zeitalter des Perikles, zurückgeht. Schinkel hat uns den reinen Styl dieser Werke, den lebenvollen Organismus ihrer Bildung, die befriedigende Harmonie ihrer Composition aufs Neue zur Anschauung gebracht. Aber er steht nicht unter der Botmässigkeit seiner Vorbilder. Ohne zwar (wie es in der sinkenden Zeit des antiken Lebens und von minder befähigten Nachahmern der Antike oft geschehen ist) die Einzelheiten der griechischen Architektur willkürlich zu zerstückeln, ohne den inneren Zusammenhang, durch den sie bedingt werden, aufzulösen, weiss er ihre Formen nicht nur dem jedes-

maligen äusseren Bedürfnisse, wo ein solches gebieterisch bestimmend gegenübersteht, mit Geschmack anzupassen, weiss er überhaupt nicht nur ihr gegenseitiges Verhältniss zu dem beabsichtigten Eindrucke auf den Sinn des Beschauers, nach dieser oder jener Richtung hin, mannigfach zu modificiren; auch in ganz neuer und eigenthümlicher Zusammenstellung führt er uns diese Formen vor, ganz neue und eigenthümliche Compositionen lässt er aus dem inneren Geiste der antiken Kunst sich mit vollkommener Freiheit entwickeln.

Dies ist ein Punkt, der hier zunächst mit Nachdruck hervorzuheben sein dürfte. Die Aufnahme der antiken Formen für die Zwecke unserer heutigen Architektur wird gewöhnlich mit dem bequemen Worte der „Nachahmung" abgefunden; und allerdings, wenn man im Volksgarten zu Wien einen Theseustempel, in London ein Erechtheum (als St. Pancratius-Kirche) erbauet, so ist das eben nichts weiter als Nachahmung, und es kann eine solche Copie im besten Falle nur das Verdienst einer geschickten Nachahmung haben. Wesentlich verschieden aber ist es schon, wenn man ein Gebäude, dessen Façade etwa durch eine griechische Säulenhalle gebildet wird, ohne ein bestimmtes Vorbild für letztere aufführt. Denn wo es die Absicht ist, eine Architektur aus Säulen und horizontaler Decke zu bilden, da tritt uns überall die griechische Kunst in einer Vollendung, in einer fast naturnothwendi-

gen innerlichen Consequenz entgegen, dass nur für seltene, ganz vereinzelte Fälle abweichende Combinationen der Architekturtheile denkbar sein dürften; — da werden somit die griechischen Formen weniger als Vorbilder, vielmehr nur als Mittel der architektonischen Darstellung betrachtet werden müssen. Wie diese Formen aber sowohl in ihrem gegenseitigen Verhältniss als in den besonderen Eigenthümlichkeiten ihrer Bildung die mannigfachsten feineren Unterschiede gestatten, wie die für architektonischen Schmuck bestimmten Theile (die eigentlich nie an einem Gebäude griechischen Styls fehlen dürfen) in den wechselndsten Gestaltungen auszuführen sind, braucht hier nicht weiter dargelegt zu werden; gerade aber darin, wie der Architekt diese gegebenen, diese — ich wiederhole das Wort — fast naturnothwendigen Formen für seine Zwecke ausbildet, zeigt sich seine selbständige künstlerische Bedeutung. In alle dem steht der Architekt mit dem bildenden Künstler, der die Schönheit der menschlichen Gestalt zum Gegenstande seiner Darstellung macht, beinahe auf gleicher Stufe: die menschliche Gestalt ist ebenso ein durch die Natur Gegebenes, ist ebenso durch die Griechen in den vollendetsten Musterbildern hingestellt, — in Musterbildern, welche jederzeit die Bahn zur Ergründung der Schönheit bezeichnen werden; und doch sind auf derselben Bahn, auch für den heutigen Künst-

ler, fort und fort neue und eigenthümliche Erfolge zu gewinnen.

Noch weniger aber kann von einer blossen Nachahmung griechischer Architektur die Rede sein, wo es sich um grössere Compositionen im Style dieser Kunst handelt. Das wesentlich Charakteristische der griechischen Architektur als solcher besteht eben vorzugsweise nur in jener Säulenhalle, wie dieselbe z. B. die Fronte oder die gesammte Umgebung der Tempel bildet; wenigstens sind uns von anderweitigen architektonischen Compositionen nur sehr wenige Beispiele erhalten. Die griechischen Gebäude erscheinen uns demnach, soweit wir sie kennen, vorherrschend als von sehr einfacher Anlage; wesentliche Unterschiede werden durch abweichende Anlagen, durch complicirtere Aufgaben, durch eine Zusammenfügung verschiedener Massen zu einem grösseren Ganzen u. dergl. hervorgerufen. Hier werden die Details der griechischen Architektur natürlich durch ihr Verhältniss zu einem veränderten Organismus des Ganzen wiederum mannigfach modificirt werden müssen, werden die Säulenstellungen selbst oft nur als mehr untergeordnete Theile eines grösseren Ganzen erscheinen. Natürlich kann unter diesen Umständen (wie es leider der Beispiele zur Genüge giebt) gegen die Grundgesetze der griechischen Kunst gar arg gesündigt werden; im Allgemeinen aber sind ihre Formen keineswegs in so enge Grenzen beschlossen, dass sie nicht auch

eine weitere Anwendung für veränderte Zwecke gestatten sollten, dass nicht auch reichere Compositionen im griechischen Geiste durchzuführen wären.

Hierbei drängt sich uns indess noch eine andere Frage auf. Wenn auch die griechische Architektur der mannigfachsten Beweglichkeit fähig ist, wenn auch durch die Befolgung ihres Styls eigenthümliche und selbständige Leistungen auf keine Weise beeinträchtigt werden, ist es darum Gesetz für uns, ist es der Sinnes- und Gefühlsrichtung unserer Zeit angemessen, dass unsere Bauwerke überhaupt im griechischen Style ausgeführt werden? Die Frage ist nicht ganz leicht zu beantworten. Gewiss ist der griechische Architekturstyl nicht als der einzig und überall gültige unter denen, welche die Geschichte der Baukunst uns kennen lehrt, zu betrachten; gewiss reichen die griechischen Formen, wie sie uns vorliegen, nicht hin, um die ganze Reihe derjenigen räumlichen Eindrücke hervorzubringen, die wir heutiges Tages zu einer vollendeten Befriedigung unserer Existenz verlangen, — so wenig, wie unsere Technik und unser Baumaterial sich überall ohne Zwang diesen Formen fügen. Wir werden somit unbedingt — und dies ist überall geschehen, wo die griechische Architektur von anderen Völkern und anderen Culturperioden aufgenommen wurde — für mannigfache Fälle auch andere Formen zur Anwendung bringen müssen. Aber wir haben nicht ausser Acht zu lassen, dass unsere Bil-

dung seit drei bis vier Jahrhunderten wesentlich auf dem Studium des classischen Alterthums begründet ist, und dass wir die Gegenwart nicht füglich anders auffassen können, als nach den Elementen, aus denen sie hervorgegangen. Wir können demnach diese Elemente nicht plötzlich von uns werfen, nicht — um bei dem Gegenstande dieser Betrachtung stehen zu bleiben — mit Einem Schlage einen neuen Architekturstyl erfinden oder, wie von anderen Seiten bereits vorgeschlagen worden, statt des griechischen Styles irgend einen andern der Vorzeit (z. B. den gothischen) für unsere Zwecke adoptiren. Nicht minder ist auch der Umstand in Erwägung zu ziehen, dass — was die Kunst, und vornehmlich die Architektur anbetrifft — ein gütiges Geschick uns erst in der jüngsten Vergangenheit die reinen Werke des griechischen Styles kennen gelehrt hat, während derselbe früherhin nur in seiner getrübteren Gestalt (in der römischen Nachbildung) bekannt gewesen war; dass wir somit, durch das Studium dieser Werke, in den Stand gesetzt sind, jene geläuterte Harmonie, jenes klare Maass, jenes feine Gefühl, worin eben die wesentlichen Vorzüge der griechischen Kunst bestehen, wiederum in uns aufzunehmen und auch die neuen künstlerischen Elemente, die wir für unsere heutigen Bedürfnisse anzuwenden für nöthig finden, in griechischem Geiste durchzubilden. Wir können uns, falls unserer Kunst eine grossartigere Zukunft entgegen

kommen sollte, einen architektonischen Styl in das Leben eingeführt denken, der auch in den Hauptformen sich als ein neuer und eigenthümlicher zeigte, dessen Behandlung aber nichts destoweniger aus der griechischen Gefühlsweise hervorgegangen wäre und dessen Werke somit auf keine Weise fremdartig (wie z. B. die in gothischem Style ausgeführten Bauten) neben den Anlagen eines wirklich griechischen Styls daständen. In Schinkel's Werken aber finden wir die merkwürdigsten Andeutungen, im Einzelnen die überzeugendsten Resultate in Bezug auf die Ausbildung eines architektonischen Styls, der die abweichenden Bedürfnisse der Gegenwart nach jenem classischen Sinne gestaltet.

Die streng classische Richtung Schinkel's muss natürlich diejenige, die man im Gegensatze gegen diese als die romantische bezeichnet, ausschliessen. Dass ihm gleichwohl die vollkommenste Ergründung der romantischen (der mittelalterlichen) Baustyle nicht fremd war, dass er auch in diesen sich mit geistreicher Benutzung aller Mittel, welche sie darbieten, zu bewegen verstand, geht, auch wenn nicht andere Umstände zu diesem Schlusse berechtigten, überzeugend aus seinen Architekturgemälden, aus seinen Entwürfen zu einer vollständigen Restauration der berühmtesten gothischen Dome (von Cöln, Strassburg, Mailand), sowie besonders aus seinen, für die königlichen Theater zu Berlin entworfenen Decorationen hervor. In diesen weiss er

die Bilder der verschiedensten Zeiten, der verschiedensten Culturperioden, in deren jedesmalige Eigenthümlichkeit der Beschauer eingeführt werden soll, lebendig und in ihrer ganzen Bedeutsamkeit zu entfalten. Eine unmittelbare Anwendung solcher Studien auf die Architektur selbst findet in seinen Werken nicht statt, und wo — zumeist ohne Zweifel auf äusseren Anlass — einzelne seiner architektonischen Werke in einem romantischen Style angelegt sind, da tritt nichtsdestoweniger die Consequenz jener Richtung wiederum charakteristisch hervor. Denn natürlich konnte es bei der romantischen Reaction, die unsere gesammte Kunst in den ersten Decennien dieses Jahrhunderts durchzumachen hatte, nicht fehlen, dass auch hiervon sich Einwirkungen in seinen architektonischen Leistungen zeigen mussten, dass auch von ihm Entwürfe in einem mittelalterlichen Baustyle begehrt wurden. So finden sich mehrere Werke von ihm (theils ausgeführt, theils nur im Entwurfe), welche der Richtung des gothischen Baustyles folgen. Aber Schinkel bemühte sich, auch diesen nicht minder nach den Principien der classischen Kunst umzubilden; — ob indess eine solche Umbildung im Allgemeinen zu den erwünschten Erfolgen führe, mag vorläufig dahingestellt bleiben. Für unmittelbare Aufnahme des sogenannten byzantinischen Baustyles, dessen Zweckmässigkeit für unsere heutigen Bedürfnisse durch einige der bedeutendsten Architekten in den

südlichen und westlichen Gegenden unsers Vaterlandes vertreten wird, finden sich keine Beispiele unter Schinkel's architektonischen Leistungen: wenn ich aber nicht irre, so dürfte das Resultat, auf welches jene Männer hinzustreben scheinen, sich am Ende mit den neuen Gestaltungen der classischen Kunst, für welche Schinkel die Beispiele gegeben hat, in harmonischer Weise vereinigen.

Was in diesen Bemerkungen über Schinkel's Wirken im Fache der architektonischen Kunst im Allgemeinen gesagt ist, wird sich bei einer Uebersicht seiner Leistungen näher nachweisen lassen. Günstige Gelegenheit zur Aufstellung einer solchen Uebersicht bietet die von ihm herausgegebene Sammlung seiner architektonischen Entwürfe, die gegenwärtig bis zum acht und zwanzigsten Hefte angewachsen ist, dar; wobei zugleich zu bemerken ist, dass diese Entwürfe, auch wenn sie nicht zur Ausführung gelangt, doch überall für die Ausführung bearbeitet sind, dass sie somit durchweg in unmittelbarer Beziehung zu den Interessen und Bedürfnissen der Gegenwart stehen, durchweg wenigstens die Bestimmung hatten, aus dem Gedanken des Künstlers verkörpert in das Leben der Gegenwart hineinzutreten. Am zweckmässigsten ist diese Uebersicht nach dem Charakter der einzelnen Entwürfe anzuordnen; eine Anordnung, welche etwa vorzugsweise besondere Entwickelungsmomente des Architekten selbst beobachtete, ist hier im Ganzen min-

der passlich, einmal, weil es bis jetzt überhaupt (wie bereits oben bemerkt) seine Schwierigkeiten hat, diese Entwickelungsmomente genügend nachzuweisen; sodann und vornehmlich desshalb, weil die ausgedehntere Wirksamkeit Schinkel's, von deren Beginn diese Mittheilungen anfangen, die Stufen der Vorbereitung schon hinter sich hat und er überall den als gültig anerkannten Principien treu bleibt. In den frühesten wie den spätesten Heften ist es der Styl der griechischen Architektur, in welchem Schinkel sich mit eben so inniger Hingebung wie mit freier Meisterschaft bewegt. Doch ist zu bemerken, dass die aus diesem Elemente hervorgebildeten neuen Formen mehr den spätern Heften, die Versuche einer Aneignung des gothischen Styles für die eigenthümliche Richtung mehr den früheren angehören.

Werke im antiken Architektur-Style.

Ich beginne mit der kurzen Betrachtung eines Entwurfes, welcher nicht in der genannten grösseren Sammlung, sondern in einem eigenen, kürzlich begonnenen Prachtwerke erschienen ist, — des Entwurfes für das Königsschloss von Griechenland, das auf der Akropolis Athens aufgeführt werden sollte *). Diese Arbeit eignet sich vorzugsweise, obgleich sie erst vor wenigen Jahren entstanden ist, zur Eröffnung dieser Uebersicht, indem

*) Der genannte Entwurf, auf 12 Blättern im grössten Folioformat, bildet die ersten drei Lieferungen der „Werke der höheren Baukunst, für die Ausführung erfunden und dargestellt von Dr. C. F. Schinkel." Doch sind hiervon erst zwei Lieferungen erschienen; die meisterhafte Behandlung der in ihnen enthaltenen Blätter, in Stich, Lithographie und Druck, kommt dem wundersamen Effekt in Schinkel's Originalblättern nah. — Eine Beschreibung und ein kleiner Grundriss der ganzen Anlage waren bereits früher durch Herrn A. F. von Quast mitgetheilt: im „Museum, Blätter für bildende Kunst", 1834, No. 29, und in einer besondern Schrift: „Mittheilungen über Alt- und Neu-Athen."

hier, — auf demjenigen Boden, der die schönsten Blüthen griechischer Kunst getragen hatte, in unmittelbarer Nachbarschaft mit den Denkmalen der Perikleïschen Zeit, unter klimatischen Verhältnissen, die noch dieselben sind wie vor zweitausend Jahren, wenn auch die anderweitigen Bedürfnisse des Lebens sich verändert haben mögen, — indem hier eine entschiedene Wiederaufnahme der griechischen Bauformen durch eine innere Nothwendigkeit bedingt schien, somit die classische Richtung des Meisters sich ganz in das Element, aus dem sie ihre Nahrung empfangen hatte, versenken durfte. Scheinbare äussere Beschränkungen der Anlage dienten nur dazu, einer solchen Behandlungsweise des Ganzen noch grössere Berechtigung zu geben. Die Monumente, welche, wenn auch zum Theil als Ruinen, der Akropolis seit dem Zeitalter des Perikles zur unvergänglichen Zierde gereicht haben, — die Propyläen, das Erechtheum und der Parthenon, — durften auf keine Weise durch die neue Anlage beeinträchtigt werden; selbst in Bezug auf die Höhendimension beschloss Schinkel, dass wenigstens der Parthenon nach wie vor sein bedeutsames Verhältniss zu den umgebenden Gebäuden behaupten müsse. Dann war der einzig taugliche Platz, der hintere, östliche Theil der Akropolis, auch in seiner Breitenausdehnung beschränkt. Ein Schloss nach unsern modernen Begriffen, von regelmässigem Grundplan, stolz in vielen Geschossen emporgebaut, mit

Thürmen und mächtig imponirender Bekrönung, war hier somit nicht ausführbar. Der Architekt folgte, die gegebene Räumlichkeit mit Umsicht benutzend, den unregelmässigen Linien, welche die alte Mauer der Akropolis über ihrem östlichen Abhange beschreibt, liess auch die westliche Seite der neuen Anlage harmonisch sich gegen die einzelnen vorhandenen Gebäude gestalten und führte den ganzen Bau mit Ausnahme einzelner Theile nur in der Höhe eines Hauptgeschosses durch. So erscheint der Entwurf des Schlosses für den ersten Anblick mehr als ein Aggregat verschiedener Theile *), die sich mit den vorhandenen Heiligthümern durch mannigfache Gartenanlagen, in denen die im Schutte der Akropolis aufgefundenen Denkmale aufgestellt werden sollten, zu einem grossen Ganzen verbinden. Alles dies aber bot eben die günstigste Gelegenheit, die Räume ganz für die freie Behaglichkeit des südlichen Lebens und ihre Architektur ganz im eigenthümlichsten Charakter der griechischen zu gestalten. Hier war es minder nöthig (wie in unserm Norden) den Bau als eine schirmende Veste gegen das Ungemach der Witterung durchzuführen; hier kam es vorzugsweise darauf an, Bedeckung gegen

*) Hierdurch entstand der grosse Vortheil, die ganze Anlage allmählig, je nach den Bedürfnissen und nach den vorhandenen Geldmitteln, ausführen zu können, während die bereits ausgeführten Theile stets für sich benutzbar gewesen wären.

die Strahlen der Sonne und gegen die kurze Dauer des Winterregens zu gewähren, im Uebrigen aber der freien Luft soviel Zugang, soviel Bewegung als möglich zu verstatten. Daher sind im Innern der Anlage verschiedene grössere und kleinere Garten-Höfe, zumeist mit schattigen Säulenhallen umgeben, angeordnet, öffnen sich die bedeutsamsten Räume ebenfalls durch freie Säulenstellungen gegen diese Höfe, ziehen sich auch im Aeusseren des Schlosses fast überall Säulenhallen umher, welche kühlenden Schatten vor den Wänden der Gemächer verbreiten. Die ganze Anlage gemahnt uns an die grosse Anmuth, in welcher das häusliche Leben des Alterthums — soweit davon Kunde auf unsere Zeit gekommen — sich bewegte; oder, um ein bekannteres Bild zum Vergleiche hinzustellen, an den Zauber, mit dem die Räume des maurischen Königschlosses der Alhambra den Reisenden erfüllen und den auch wir in den Abbildungen derselben nachzufühlen vermögen. Aber statt des phantastischen Schmuckes, der die Räume der Alhambra, das Auge des Beschauers verwirrend, erfüllt, tritt hier die klare Gesetzmässigkeit des griechischen Architekturstyles, welcher durch den gesammten Säulenbau motivirt und, wie bemerkt, durch die Nähe der antiken Monumente bedingt wird, ebenso befriedigend wie erheiternd überall hervor. Bei alledem indess fehlte es, besonders im Inneren der Hauptsäle, nicht an mannigfacher Gelegenheit, wünschenswerthe Re-

sultate auch durch neue Bildungen im griechischen Sinne zu erreichen. — Als die Entwürfe zu dieser merkwürdigen Anlage (Schinkel hatte den Auftrag dazu, wenn ich nicht irre, im J. 1834 erhalten) vollendet waren, riefen sie bei Allen, die sie sahen, einen förmlichen Enthusiasmus hervor: für die Akropolis Athen's und für ihre Monumente, die vom Leben der Gegenwart abgetrennt, nur ein Capitel des archäologischen Studiums ausmachen können, — schien hiedurch ein schöner Tag der Verjüngung angebrochen. Die Ausführung, wie bekannt, ist unterblieben.

Als eine Anlage von verwandter Beschaffenheit erscheint der Entwurf zu einem Landhause, welches im Auftrage Sr. Majestät des jetzt regierenden Königs von Preussen unfern von Charlottenhof (im Park von Sanssouci, bei Potsdam), ausgeführt werden sollte. Der Entwurf findet sich im letzten (im XXVIII.) Hefte von Schinkel's grösserer „Sammlung architektonischer Entwürfe.“ In den Dimensionen und in der Anzahl der Räumlichkeiten allerdings, wie es die äussere Bestimmung mit sich bringen musste, von dem griechischen Königsschlosse abweichend, lässt gleichwohl auch dieser Plan ein nicht minder geistreiches und lebenvolles Eingehen auf die sämmtlichen Bedingnisse der antiken Architektur und ihrer Zusammen-Ordnung zu einem malerisch entwickelten Ganzen erkennen. Ja, fast noch in einem höheren Grade, als

die vorgenannten Blätter. Es scheint nemlich die bestimmte Absicht gewesen zu sein, hier das Bild einer völlig antiken Villa, mit all denjenigen Einrichtungen, welche das Leben des classischen Alterthums so anmuthvoll und so behaglich gestalteten, neu belebt in die Gegenwart einzuführen. Ein Säulen-Porticus führt in das Atrium des Gebäudes, zu dessen Seiten zwei gewölbte Rundsäle, im Inneren einen kühlen Aufenthalt für die Tage des Sommers gewährend, im Aeusseren durch ihre emporragende Gestalt die Gesammt-Anlage beherrschend, angeordnet sind. Dem Atrium schliesst sich das Tablinum an; diesem der mit einem zierlichen Peristyl umgebene Hof, und dem letzteren das Viridarium, welches ebenfalls von luftigen Säulengängen eingeschlossen wird. Aber das Alles ist nicht etwa nüchtern und trocken nach den Regeln, welche wir in den alten Schriftstellern über solche Anlagen vorfinden, und wie unsere architektonischen Handbücher uns dergleichen vorzuführen pflegen, aufgezeichnet, vielmehr auf eine so individuelle Weise, mit so bewusstem Gefühle, mit so vollendeter künstlerischer Kraft reproducirt, dass uns hier in der That der Hauch des classischen Zeitalters entgegen zu wehen scheint. Zu einer solchen Belebung trägt freilich auch die gesammte Ausstattung der Anlage, welche Schinkel in seinem Entwurfe zugleich angedeutet, wesentlich bei; ich meine, der Schmuck an Bildwerken, an springenden Was-

sern, an blühenden Gewächsen und Gartenanlagen, die sich im reizvollen Wechsel mit den strengeren architektonischen Formen mischen. Eine grössere, eigenthümlich gestaltete Garten-Anlage ist seitwärts neben der Villa angeordnet; sie hat die Gestalt eines Hippodroms, ziemlich genau jener Anlage entsprechend, welche Plinius als das Prachtstück seiner toscanischen Villa ausführlich schildert. Nur dieser Hippodrom ist bis jetzt zur Ausführung gekommen. — Auf die übrigen interessanten Baulichkeiten von Charlottenhof komme ich weiter unten zurück.

In der ganzen Reihe der anderweitigen Entwürfe Schinkel's (die nunmehr vornehmlich den Inhalt der von ihm herausgegebenen grösseren Sammlung ausmachen) finden sich nur wenige, in denen der griechische Architekturstyl ohne Modificationen der einen oder andern Art angewandt ist. Ausser den Plänen für rein monumentale Zwecke, von denen ich später sprechen werde, sind in diesem Bezuge zunächst nur ein Paar Werke hervorzuheben.

Die unmittelbarste Aufnahme des griechischen Styls zeigen die beiden kleinen Gebäude zu den Seiten des Potsdamer Thores in Berlin (Heft VIII). Es sind viersäulige dorische Prostyle, durchweg von einer Reinheit und Vollendung der für diese Säulenordnung überlieferten architektonischen Formen, dass sie geradehin als eine Wiederbelebung des Schönsten, was das classische Alterthum

hierin geleistet hat, betrachtet werden müssen. Nur in einem Punkte stehen sie gegen die Werke des letzteren zurück: in dem Mangel der decorirenden Theile (der Akroterien und des freieren Schmuckes in den Giebelflächen und Metopen), die für einen vollkommen abschliessenden Eindruck des Ganzen, theils wünschenswerth, theils aber auch, wie es mir scheint, nothwendig sind. Doch ist hierbei zu bemerken, das wenigstens die leichtere Weise, in welcher einzelne Theile dieser Decoration bei den Griechen zuweilen (und ohne Zweifel eben bei Gebäuden eines minder bedeutsamen Ranges) ausgeführt wurden, ich meine die Anwendung gemalter Darstellungen statt sculptirter, wie überhaupt der grössere Reichthum der gesammten (theils gemalten, theils plastischen) Decoration, erst in Folge der jüngsten Forschungen näher bekannt geworden ist. — Eine einfache Aufnahme der griechischen Formen zeigt ferner die Anlage des Trinkbrunnens zu Aachen (Heft IV.): ein Rundbau, dessen vordere Seite durch einen offenen Halbkreis dorischer Säulen gebildet wird, und dem sich zu beiden Seiten niedrige Portiken, ebenfalls dorischer Ordnung, anschliessen.

Bedeutsamer bereits erscheint die Anlage der Hauptwache Berlins (Heft I.). Hier macht sich, bei der Anwendung griechischer Bauformen, schon eine eigenthümlich freie Behandlung derselben, sowohl in der Hauptanlage, wie auch in besonderen

Einzelheiten, bemerklich. Der Körper des Gebäudes hat, seiner kriegerischen Bestimmung gemäss, einen castellartigen Charakter: feste Mauern mit vorspringenden Eckthürmen, mit einer kräftigen reichgebildeten Bekrönung griechischen Styles abschliessend. Zwischen den beiden Eckthürmen der Vorderseite tritt eine geräumige Halle hervor, welche in der Form eines dorischen Porticus von zwei Reihen Säulen gebildet ist. Dieser Porticus macht allerdings den vorzüglichsten Schmuck des Gebäudes aus, ist dem Ganzen aber in Höhe und Breite untergeordnet und bestimmt keineswegs allein den Haupteindruck, den dasselbe auf den Beschauer hervorbringt. In dem Gebälk des Portikus hat Schinkel eine eigenthümliche Einrichtung getroffen: statt der strengen Form der Triglyphen nemlich sind in dem Friese, über jeder Säule, schwebende Victoriengestalten in Hautrelief, auch in dem Gesimse desselben einige feinere Verzierungen, als gewöhnlich, angebracht. Wie das Gebäude gegenwärtig vor unsern Augen steht, erscheint die Behandlung der dorischen Ordnung zwar nicht ganz harmonisch; die zierlichen Gestalten der Victorien entsprechen nicht ganz den starken Massen der übrigen Bautheile. Die Entwürfe indess belehren uns dass dieser Misstand nicht in Schinkel's ursprünglicher Absicht lag; seine Zeichnung giebt auch in dem (gegenwärtig leeren) Giebelfelde eine reiche, vortrefflich gedachte plastische Composition an, — kriegerische Scenen,

in der Mitte die Göttin des Sieges, den Kampf lenkend, — wodurch natürlich die Victorien im Friese nicht mehr als ein vereinzelter, willkürlicher Schmuck dastehen. Das Ganze des Gebäudes vereinigt in solcher Weise Ernst, Festigkeit und Kraft mit derjenigen reicheren Pracht, welche der Hauptwache einer königlichen Residenz und den glänzenden Umgebungen unter denen sie aufgeführt wurde, entsprechend ist. — Das Gebäude der Schlosswache zu Dresden (Heft XXIII.) gestattete nicht eine ähnlich bedeutsame Hauptanlage, indem hier eine Menge ungünstiger äusserer Bedingungen zu überwinden war; doch zeigt sich in der Weise, wie das Widerstrebende gleichmässig und ohne Zwang in die grossen, klaren Linien des griechischen Styles eingefasst wurde, eine merkwürdige Meisterschaft. Der Haupttheil des Gebäudes ist mit einem Porticus von reicher ionischer Ordnung geschmückt, der wiederum (auch mit den decorirenden Theilen) als das schönste Muster griechischer Architektur erscheint; ihm lehnen sich zu den Seiten zwei niedrigere Flügel an. Durch letztere Einrichtung ist dem Ganzen eine eigenthümlich ansprechende malerische Wirkung gesichert.

Zu Schinkel's grossartigsten Bauanlagen gehört unstreitig die des Museums zu Berlin (Heft VI und XVII.). Schon die dem Baue vorangegangenen Unternehmungen, die nicht bloss — im wörtlichen Sinne des Wortes — den Grund und Boden

für das Gebäude schaffen mussten, sondern die überhaupt zur Vollendung des schönsten Stadttheiles von Berlin unter sehr erschwerenden Verhältnissen wesentlich beitrugen, geben ein interessantes Zeugniss für die Energie seiner baukünstlerischen Thätigkeit. Die Anlage des Gebäudes selbst erscheint im Ganzen sehr einfach, grossartige Hauptformen fassen die zweifachen Geschosse auf eine würdevolle Weise zusammen und geben ihnen das Gepräge der Einheit. Der Charakter dieser Hauptformen wird durch die Architektur der Façade bestimmt, welche aus einer Halle von achtzehn colossalen ionischen Säulen und den correspondirenden Wandpfeilern auf beiden Seiten besteht. Was die Schönheit dieser Säulenhalle anbetrifft, in der sich der ionische Baustyl in seinem grössten Reichthume und mit der zartesten Durchbildung alles Details entwickelt, so ist hierüber, wie es scheint keine weitere Auseinandersetzung nöthig; auch in diesen Formen spricht sich aufs Neue der reinste Geist des classischen Alterthums aus.*) Gleichwohl sind selbst hier gewisse Motive wahrzunehmen, die wiederum auf eine be-

*) Nur Einer störenden und ungriechischen Anordnung kann ich nicht umhin zu erwähnen. Ich meine die der colossalen Buchstaben der Inschrift im Friese, deren Form und Schwere in hartem Widerspruch gegen die zierlich leichten architektonischen Details stehen. Bei den Griechen, und zumal in der weichen ionischen Bauweise, hat der Fries nur die Bedeutung eines Dekorations-Theiles.

sondere Weise die Aneignung der griechischen Formen für das heutige Bedürfniss erkennen lassen. Diese bestehen eines Theils darin, wie die Säulenhalle sich als ein integrirender Theil einem massiven Ganzen einordnet und nicht, wie gewöhnlich im Griechischen, einen blossen Vorbau desselben bildet. Nirgends verliert man bei der Betrachtung des Gebäudes das Gefühl, welches der Eindruck jener grössern Masse hervorbringt. Dies wird vornehmlich durch den grössern Unterbau, durch die breiten Wandpfeiler, welche die Halle auf beiden Seiten abschliessen und durch die stärkere Bekrönung bewirkt, indem statt der feinen Stirnziegel welche sonst bei der griechischen Architektur üblich sind, die mehr imponirenden Gestalten der Adler (auf das preussische Wappen anspielend) auf einer kleinen Attika über dem Kranzgesimse, und noch grössere plastische Gestalten über den Ecken desselben angeordnet sind. Auch dient der über der Mitte des Gebäudes emporsteigende viereckige Schutzbau der Kuppel (welche den mittleren Raum der ganzen Anlage bedeckt) dazu, das Gefühl der Masse stets vorherrschend zu erhalten. Anderen Theils ist die von aussen sichtbare Verbindung der Halle mit den innern Räumen des Museums für dieselben Zwecke wirksam: ich meine die zweite Reihe von vier Säulen hinter der Mitte der ersten und die hinter jener befindlichen offenen Treppenräume, die zugleich, aus dem Innern, eine eigenthümlich

malerische Aussicht durch die Zwischenräume der Säulen auf den Platz vor dem Museum und auf die umgebenden Prachtgebäude gewähren. Uebrigens hatte die Halle selbst den Zweck, das Gebäude des Museums dieser Umgebung auf eine würdige Weise anzureihen oder vielmehr der ganzen grossartigen Localität einen bedeutsamen Abschluss zu geben, zugleich aber auch einen Raum herzustellen, der schon an sich zum edelsten Genusse einladend wirkte, der als ein Zeugniss der freieren Cultur unserer Zeit dastände und in dem die Denkmale verdienstvoller Männer, gegen die Witterung geschützt, errichtet werden könnten. Wir sehen der frohen Hoffnung entgegen, dass alles dies gegenwärtig zur Ausführung kommen wird, vornehmlich die Composition der grossen Frescogemälde, die von Schinkel's eigener Hand bereits entworfen, die sämmtlichen Wände beider Hallen schmücken und die Bedeutung des Gebäudes in tiefsinniger Bilderschrift aussprechen sollten. Ich komme auf diese merkwürdigen Arbeiten weiter unten zurück. — Nicht minder interressant, wie diese gesammte Façade, ist die Architektur der innern Räume des Museums, vor allem die von jener Kuppel bedeckte Rotunde. Hier schliessen sich die griechischen Formen auf's Schönste — und wie kein zweites Beispiel bei ähnlichen Anlagen zu finden sein dürfte — der Architektur des Gewölbes (mit der sie unmittelbar nie in eine harmonische Verbindung zu bringen sind) an. Das

grandiose Kuppelgewölbe hat seine feste Lage über der cylinderförmigen Umfassungsmauer; frei vor dieser läuft ein Kreis von zwanzig Säulen umher, deren Gebälk und Decke eine offene Gallerie bilden. Die Säulen zeigen die edelste Durchbildung jener seltenen griechisch-korinthischen Ordnung, in der sich die freie Anmuth der Decoration und die Strenge des architektonischen Gesetzes in reinem Ebenmaasse durchdringen. Farbiger Schmuck giebt den Gliederungen ihres Gebälkes Reichthum und Bewegung und führt das Auge empor zu den hiermit übereinstimmenden, in warmen Farbentönen ausgemalten Kassetten des Kuppelgewölbes, während die Wand hinter den Säulen in einem kühleren Grau gehalten ist, aus dem sich die zwischen den Säulen aufgestellten Marmorbilder feierlich hervorheben. Der Aufenthalt in diesem Raume ist von dem wohlthuendsten Eindrucke auf das Gefühl des Beschauers; der Contrast zwischen der ruhigen Erhabenheit des Gewölbes und dem rhythmisch bewegten Spiele der Säulenstellung ist in einer durchaus harmonischen Weise gelöst. Für die Aufstellung griechischer Götterbilder konnte kein günstigerer Raum erdacht werden. — Aber auch die übrigen Säle, welche eine reicher durchgebildete Architektur haben, — ich meine die grossen Säle für anderweitige Sculpturen, deren Decken durch Säulenstellungen getragen werden, zeigen die eben so sichere wie freie Weise, mit der sich Schinkel in dem

Elemente der griechischen Kunst bewegt. Er hat für diese Säulenstellungen (über denen nicht, wie bei den Portiken der eigentlich griechischen Architektur, die ganzen Massen des im Aeussern nothwendigen Gebälkes ruhen) ein eigenes, zierlich componirtes Capitäl erfunden. Die Säulen haben ungefähr die Verhältnisse der ionischen Ordnung, aber ihr Capitäl hat nicht das charakteristische, imposante Kennzeichen der Voluten; statt dessen sind die übrigen Haupttheile desselben mit reicheren, feineren Ornamenten versehen. Diese Ornamente wechseln je nach den verschiedenen Sälen, welche die Säulenstellungen einnehmen, so, dass sich an ihnen eine Reihe eigenthümlich durchgebildeter Formen für den genannten Zweck entwickelt. — Es würde zu weit führen, wollte ich noch auf die Menge anderweitiger Details eingehen, mit denen das Gebäude des Museums durchweg geschmückt ist. Auf das praktisch Zweckgemässe der Anlage einzugehen, dass sich vorzüglich in der sinnreichen Anordnung der Räume für die Gemälde-Gallerie kund giebt, liegt ausserhalb des Zweckes dieser Betrachtungen.

Das merkwürdigste Beispiel indess, wie Schinkel die Formen der griechischen Architektur für die heutigen Zwecke anzuwenden, wie er aus ihnen in freier Combination ein eigenthümliches Ganze zu gestalten und doch überall den consequentesten Organismus durchzuführen weiss, bildet das von ihm

erbaute Schauspielhaus zu Berlin (Heft II, nebst erster und zweiter Folge). Die ganze Architektur dieses Gebäudes ist um so merkwürdiger, als hier sehr schwierigen und verwickelten äusseren Bestimmungen Genüge geleistet werden musste: das Gebäude sollte nicht allein zu dramatischen Aufführungen dienen, es sollte zugleich eine Menge für die Theaterökonomie nothwendiger Räume (namentlich Probesäle von bedeutender Dimension) und zugleich ein grossartiges Fest- und Concertlocal in sich fassen; dabei war die Umgrenzung desselben bestimmt vorgezeichnet. Jene verschiedenen Bedingungen aber waren es gerade, denen gemäss der Architekt eine eigenthümlich grossartige Hauptanlage für diesen Bau zu gewinnen wusste, indem er denselben in drei Theile sonderte, den mittleren (für das Theater bestimmten) Theil zu bedeutenderer Höhe emporführte und die beiden andern Theile (für die Theaterökonomie und für das Festlokal) sich jenem als Flügelgebäude anlehnen liess. In der Höhe der letzteren trat, als die vorzüglichste Zierde des ganzen Werkes, an der Stirn des mittleren Theiles ein freier Portikus von sechs reichgebildeten ionischen Säulen, mit einem Giebel bekrönt, hervor; eine entsprechende Giebelbekrönung erhielt der Oberbau des mittleren Theiles. Die Architektur des Portikus gab sodann die Hauptformen auch für die Flügelgebäude, die Doppelgeschosse derselben in grossartige Linien einschliessend. Eine eigene Fenster-

architektur war hiebei zugleich vermieden, und statt deren zwei Pilasterstellungen übereinander angeordnet, zwischen denen ein reichlicheres Licht in das Innere des Gebäudes einfallen konnte. Aehnliche Pilasterstellungen füllen auch die Wände des Oberbaues der Mitte aus. Indem diese ganze Einrichtung (und namentlich die der Pilasterstellungen) in einer überraschenden Consequenz durchgeführt wurde, hat es Schinkel möglich gemacht, das ganze Werk in einer Weise zu gliedern, welche überall eine lebendig entwickelte Architektur, nirgend eine todte, starre Masse zur Erscheinung bringt, während nichts destoweniger die bedeutsam hervortretenden Hauptformen das Ganze eben als ein solches zusammenhalten. Zu alledem kommt endlich der grosse Reichthum des plastischen Schmuckes, der theils die sämmtlichen Giebelfelder an der Vorderseite und über den Flügelgebäuden ausfüllt, theils als eine Reihenfolge freier Statuen und Gruppen die Spitzen und Ecken der Giebel bekrönt und in geistreicher Bildersprache die Bedeutung des Gebäudes entwickelt. — Diese Mannigfaltigkeit in der Architektur des Ganzen, diese strenge Gesetzlichkeit, die sich nach Einem Principe über alle Theile des Gebäudes hinbreitet, diese Harmonie der Verhältnisse im Einzelnen unter einander und im Bezuge des Einzelnen zum Ganzen, diese Freiheit, mit welcher die griechischen Formen, ohne irgend ihre eigenthümliche Bedeutung zu ver-

lieren oder mit Fremdartigem gemischt zu werden, sich zu einem Ganzen von durchaus neuer Composition vereinigen, — alle diese Umstände geben dem Gebäude des Schauspielhauses einen ebenso grossen Reiz für den Beschauer, wie sie dasselbe als einen vorzüglich charakteristischen Punkt in der neuesten Architekturgeschichte erscheinen lassen. — Auf die umsichtige Anordnung und Zusammenordnung der inneren Räume ist hier nicht der Ort näher einzugehen; auch auf den grossen Reichthum geschmackvoller Verzierungen, die sich in den Haupträumen, in Verbindung mit der freien Kunst der Malerei entfalten, kann hier nur im allgemeinen hingedeutet werden. Doch ist wenigstens die Architektur des grossen Concertsaales, die wiederum die schönste und doch eine freie Anwendung der griechischen Formen zeigt, und in der sich reiche Pracht und klare Harmonie zum edelsten Eindrucke auf das Auge des Beschauers vereinigen, besonders hervorzuheben.

Den ebengenannten Gebäuden reihen sich noch die Entwürfe zu einigen prinzlichen Palästen an, deren Hauptformen ebenfalls das klare Gepräge des griechischen Styles tragen. Vornehmlich die Entwürfe zu dem Neubau eines Palais des Prinzen von Preussen am Opernplatze zu Berlin (Heft XXVI), von denen der eine, in dessen Ausdehnung der Platz des alten Bibliothekgebäudes hineingezogen wurde, sich in einer südlich heitern Grossartigkeit zeigt

und durch seine Verbindung mit festlicher Garten-Anlage von ungemein malerischer Wirkung erscheint; während der andere, beschränkter in der Ausdehnung, durch brillanten Säulenschmuck ein mehr monumentales Ansehen gewinnt. Auch ist hier der geschmackvolle Umbau des alten Johanniter-Ordens-Palais zu Berlin zu einem Palais für den Prinzen Karl (Heft XXVIII) zu erwähnen.

Eine Reihe anderer Bauwerke, deren Anlage von Schinkel entworfen wurde, konnte, ihrer Bestimmung gemäss, nicht einen ähnlichen Reichthum der architektonischen Formen wie die vorgenannten Gebäude entwickeln. Bei ihnen machen somit die griechischen Elemente sich theils nur mehr in der Fassung des Ganzen, theils in gewissen bedeutsamer hervorgehobenen Einzelheiten bemerklich; es wird über sie, für den Zweck dieser Uebersicht, an kürzeren Andeutungen genügen. Doch kann ich mir nicht versagen, hier vorerst noch einen Entwurf hervorzuheben, den ich, wenn er im Ganzen auch nur einfach gehalten ist, doch zu den schönsten Arbeiten Schinkel's rechnen muss, und der um so mehr zu berücksichtigen sein dürfte, als er leider nicht zur Ausführung gekommen ist. Ich spreche von seinem Entwurfe für das Gebäude der Singacademie zu Berlin (Heft III). Die Façade erscheint in den einfachsten Formen: nichts als die ruhige Masse der Wand mit ihren Sockel- und Krönungsgesimsen, die nur durch den Pilasterbau

des Portals, sowie durch ein breites Feld mit einer Inschrift unterbrochen wird, und über der sich ein griechischer Giebel mit Sculpturen und mit der Decoration der Akroterien erhebt. Aber es ist in diesen einfachen Verhältnissen ein feierlicher Wohllaut, in den Verzierungen des Portals und des Giebels eine ernste Anmuth, welche die würdigste Vorbereitung auf den Genuss, den die inneren Räume darzubieten bestimmt waren, gewähren mussten. Dasselbe Gefühl wiederholt sich bei der Betrachtung des grossen, für die Aufführungen geistlicher Musik bestimmten Saales, dessen Architektur aus einer klaren dorischen Säulenstellung besteht, die sich, die Tribünen von dem Hauptraume sondernd, an allen Seiten des Saales umherzieht. Leider macht das Gebäude, welches für die Zwecke der Singacademie zur Ausführung gekommen ist, die einfache Schönheit des Schinkel'schen Plans nicht vergessen. — Neben dem letzteren sind sodann hervorzuheben: die Anlage der neuen Packhofgebäude zu Berlin (Heft XXI), ein Ganzes von eigenthümlich malerischer Gruppirung, das vorderste Gebäude mit reichem Giebelschmucke versehen; — die Sternwarte von Berlin (Heft XXV), ebenfalls, den Bedürfnissen gemäss, von malerischer Anlage und mit zierlicher Giebelkrönung der Hauptfronte; — die Façade der Artillerieschule zu Berlin (Heft III), durch eine kräftig vortretende corinthische Pilasterstellung vor den Gebäuden eines gewöhnlichen Ran-

ges ausgezeichnet; — die Verlängerung der Wilhelmsstrasse zu Berlin (Heft III), das Casinogebäude zu Potsdam (Heft XII), verschiedene bürgerliche Wohnhäuser (Heft IX u. X), besonders das des Ofenfabrikanten Feilner zu Berlin (Heft XVIII), dessen Façade ganz aus gebrannten Steinen ohne Putz ausgeführt und mit dem grössten Reichthume zierlicher Ornamente desselben Materials versehen ist. — In allen diesen Gebäuden (denen noch sehr viele andere, von Schinkel nicht herausgegebene Entwürfe zugezählt werden müssen) sind es wiederum, wie bemerkt, die klaren einfachen Linien, die ruhigen Verhältnisse der classischen Kunst, welche das an ihnen hervortretende künstlerische Element charakterisiren; auch sie geben Zeugniss für die eigenthümliche Richtung Schinkel's und für die ansprechende Anwendung derselben auf heutiges Bedürfniss.

Wenn bei der Anlage der eben genannten Gebäude das äussere Bedürfniss vorherrschend war und es nicht die ausschliessliche Absicht sein konnte, dieselben in einer höheren künstlerischen Durchbildung erscheinen zu lassen, so sind ferner jedoch einige andere Gebäude und Entwürfe zn besprechen, in denen die grössere Freiheit des ländlichen Verkehrs, für den sie bestimmt sind, der eignen Freiheit des Künstlers wiederum einen weiteren Spielraum gewährte. In mannichfach wechselnder Anwendung, bald ernster und gemessener, bald heite-

rer und spielender, weiss Schinkel in diesen Anlagen aufs neue die Beispiele einer classischen Gestaltung dessen, was die Gegenwart bedarf, vorzuführen, dem Leben des Tages durch eine solche Gestaltung seiner Umgebungen gewissermaassen einen höheren Werth zu verleihen. Dahin gehören: das grossartig imponirende Schloss Krzescowice (Heft VII); das so anmuthvolle, wie interessante Schlösschen nebst Casino, dem Prinzen Karl gehörig, zu Glienicke bei Potsdam (Heft XXVIII); das Gesellschaftshaus, welches im Friedrich-Wilhelms-Garten bei Magdeburg erbaut wurde (Heft XVI); der Umbau des Schlösschens Tegel (für Wilhelm von Humboldt, Heft IV), und der von Charlottenhof, einem Sr. Majestät dem jetzigen Könige zugehörigen, bei Potsdam gelegenen Landhause (Heft XVIII).— Eine eigenthümliche Anlage, die Gebäude einer Gärtnerwohnung, denen sich Säulen- und Pfeilerstellungen, kleine Pavillons und Aehnliches anreihen (Heft XXIV), wurde in der Nähe des letztgenannten Gebäudes (zu derselben Besitzung gehörig) ausgeführt. Durch plastische Zierden und springende Wasser, durch Blumenbeete und Laubgänge belebt, von kleinen Seen, Canälen und Baumpartieen umgeben, bildet diese Anlage ein Ganzes von der eigenthümlichsten malerischen Wirkung; der reichste Wechsel von den Bildern eines idyllischen Lebens zieht beim Aufenthalte in diesen Räumen vor dem Auge des Beschauers vorüber. Und auch hier

sind es die klaren Formen und Verhältnisse der classischen Kunst, die alle Theile dieser Anlage, selbst die einfachsten und unscheinbarsten, aufs merkwürdigste zu den Zeugnissen einer edlen Bildung, einer höheren Gesittung des Lebens ausprägen, Schinkel hat in dieser Anlage ein Beispiel für die anmuthvolle Gestaltung einfacher Landwohnungen, für die früherhin nur barbarische Formlosigkeit beliebt war, gegeben, welches bei den Nachfolgern seiner Richtung schon mannigfach erfreuliche Früchte getragen hat. (Von dem Entwurf eines zweiten, in völlig antikem Style gehaltenen Landhauses für Charlottenhof ist bereits oben gesprochen.) — Endlich ist hier noch das im Posen'schen für den Fürsten Radziwill erbaute Jagdschloss Antonin (Heft IV) anzuführen. Ganz in Holz aufgeführt und die Eigenthümlichkeiten einer solchen Construction auf keine Weise verläugnend, zeigt sich auch in den Formen dieses Gebäudes eine reine classische Durchbildung, während zugleich das Ganze desselben, seinem Zwecke gemäss, wiederum einen eigenthümlichen Eindruck gewährt.

Werke, vom antiken Architektur-Style abweichend.

Ausser einigen Kirchenplänen (von denen ich hernach sprechen werde) finden sich nur wenige Entwürfe unter den von Schinkel herausgegebenen, in denen er die Formen anderer Baustyle der Vorzeit, als die des griechischen, zur Anwendung gebracht hätte. Ein ungemein schönes Beispiel dieser Art stellt der projectirte Entwurf eines Umbaues des im Posen'schen gelegenen Schlosses Kurnik vor (Heft XXIII). Auf Veranlassung des Besitzers ist hier der gothische Baustyl angewandt und das Gebäude in eine Art mittelalterlich-romantischen Castells umgewandelt. Bei der malerischen Anordnung, die hier mit Glück durchgeführt ist, bemerkt man aber zugleich, dass Schinkel die späteren Formen des gothischen, die des sogenannten burgundischen Styls zur Ausführung gebracht hat, die wiederum seiner eigenthümlichen Richtung näher stehen und in denen sich — geschichtlich betrachtet — schon die Uebergänge zur Aufnahme der antiken

Elemente anzukündigen scheinen. — Nicht minder anziehend ist der Entwurf zu dem Schlosse des Prinzen von Preussen, auf dem Babelsberge bei Potsdam (Heft XXVI), von dem wenigstens der grössere Theil bereits zur Ausführung gekommen ist. Auch dies Gebäude erscheint im gothischen Style, aber ebenso in einer Fassung, welche der classischen Richtung nicht allzu entschieden widerspricht und welche überhaupt für Bauwerke von nicht-monumentalen Zwecken vorzüglich passend ist. Es tritt hier nemlich eine gewisse Verwandtschaft mit der Bauweise englisch-gothischer Castelle hervor. Zugleich ist zu bemerken, dass die malerische Wirkung dieser Anlage noch bedeutender ist, als die der vorigen.

Einige Entwürfe zeigen eine grössere oder geringere Verwandtschaft mit dem Baustyle der toskanischen Paläste des fünfzehnten Jahrhunderts. Den letzteren entsprechend erscheint hier eine grossartig freie Aufnahme mittelalterlicher Motive, aber in einer Umgestaltung, welche eine mehr oder weniger entschiedene Durchbildung im griechischen Sinne gestattet. Unter diesen ist zunächst anzuführen das Palais des Grafen Redern in Berlin (Heft XXIII), welches in seiner Hauptform vorzugsweise an den burgähnlichen Charakter der altflorentinischen Paläste erinnert, im Detail aber zugleich die volle Lauterkeit griechischen Formensinnes verräth. Aehnlich, aber heiterer und freier

entwickelt, der Entwurf zu einem Palais für den Prinzen von Preussen, welches am Pariser Platze zu Berlin, dem Redern'schen Palais gegenüber, erbaut werden sollte (Heft XXVI). Aehnlich ferner, nur ungleich einfacher, das schöne Rathhaus in Zittau (Heft XXVII), und die für einen Umbau des Berliner Rathhauses projectirte Façade (Heft I).

Interessanter noch zeigt sich die Behandlung abweichender Hauptformen im Geiste der griechischen Kunst an einigen anderen Gebäuden: diese gehören zu denjenigen wichtigen, im Obigen bereits berührten Punkten, in welchen eine weitere Fortbildung der heutigen Architektur auf stetige Weise, ohne willkührlichen Sprung oder Rückschritt, wahrzunehmen ist.

Unter ihnen sind zunächst die beiden kleinen Gebäude zur Seite des neuen Thores von Berlin (Heft XXV) zu nennen. Von sehr einfacher Anlage, zeichnen sie sich nur durch die grossen Hallen, die sich an ihren Vorderseiten öffnen und die durch Pfeiler mit Halbkreisbögen gebildet werden, aus. Das mächtig Aufstrebende, was in dieser Bogenform liegt, erhält hier durch klaren Einschluss diejenige Ruhe, die dem Charakter der classischen Kunst entsprechend ist; die Details der griechischen Architektur geben den Hauptlinien Leben und feinere Bewegung. — In verwandtem Style, aber ungleich reicher in der Gesammtcomposition und durch besondere Abtheilungen in einzelne Haupttheile aus-

einander gelegt, ist die Architektur des Hamburger Schauspielhauses (Heft XII) gehalten; doch scheint es mir, dass hier — trotz der grossen Consequenz in der Durchführung des angewandten Systems — doch noch nicht eine vollkommen harmonische Durchdringung der Bogenarchitektur mit den Formen der griechischen Kunst statt gefunden habe.

Die vollkommenste Eigenthümlichkeit dagegen, wie solche unmittelbar durch das Bedürfniss und durch die heimische Weise der Construction hervorgerufen war, und zugleich eine Formation des Einzelnen, bei welcher die griechische Bildungsweise durchaus naturgemäss erscheint, zeigt das Gebäude der neuen Bauschule zu Berlin (Heft XX u. XXV). In mehreren Geschossen übereinander ausgeführt, sind die Räume desselben grösstentheils durch flachgewölbte Decken von einander getrennt. Diese Structur gab Anlass, im Aeusseren breite Strebepfeiler, als Gegendruck gegen die Gewölbe des Inneren, hervortreten und an den Fenstern und Portalen die Andeutung der entsprechenden Bogenform sichtbar werden zu lassen. Zwar erhielten die Fenster der beiden Hauptgeschosse nur eine viereckige Lichtöffnung, aber die Bekrönung des Bogens, mit dem sie eingewölbt wurden, trat als zierlich geschwungener Giebel überall bezeichnend über ihnen vor. Zugleich gab das Material des gebrannten Steines, aus dem das Gebäude auf-

geführt wurde und das im Aeusseren überall sichtbar blieb, den Anlass zu eigenthümlicher Formation des Details: da seine Beschaffenheit nemlich stärkere Ausladungen unmöglich oder wenigstens sehr schwierig machte, so wurden statt dessen feinere Gliederungen und reichere Decoration angewandt. Die zierliche Umfassung der Fenster ward an ihren inneren Seiten reichlich mit Ornamenten geschmückt; da sie, für öffentliche Räume bestimmt, zugleich eine grössere Ausdehnung haben mussten, so wurden in ihnen leichte Pfeiler, Hermenartig abschliessend, zur Unterstützung der Einfassung angebracht; unter dieser Einfassung wurde eine, reich mit Sculpturen geschmückte Brüstung, — über derselben, unter dem Giebelbogen, eine Füllung mit sinnreichen Ornamenten angeordnet, auch der Giebelbogen selbst mit zierlichem Schmucke bekrönt. In gleichem Reichthume an Sculpturen und Ornamenten erscheinen die Portale. Neben all diesen feinen Formen halten sodann die kräftigen Strebepfeiler das Gerüst der Architektur zusammen, und eine feste, reichgegliederte Bekrönung schliesst das Ganze auf eine beruhigende Weise. Das Gebäude steht seit kurzer Zeit vollendet da; der Eindruck, den es hervorbringt, ist neu, überraschend; aber die klare Gesetzmässigkeit des Ganzen wirkt befriedigend auf das Auge des Beschauers; der Reichthum des Einzelnen, des architektonischen Details sowohl, wie der geistreich erdachten und in schönster Anmuth ausgeführten

Sculpturen, hält das Interesse stets lebendig; und wenn wir uns zum Bewusstsein bringen, was vor Allem in der Anlage des Gebäudes auf unser edleres Gefühl wirkt, so ist es eben wiederum der griechische Geist, der auch hier, obgleich in verwandelter Gestalt, zu uns spricht. Das Gebäude der Bauschule scheint mir in diesem Bezuge ein eben so merkwürdiges Erzeugniss der neueren Architektur, wie es das berliner Schauspielhaus in der oben angegebenen Rücksicht ist.

Kirchenpläne.

Ich habe bisher absichtlich nicht von Schinkel's Kirchenplänen gesprochen. Ich hätte dieselben eigentlich an den Beginn dieser Uebersicht setzen müssen, da der Bau des Gotteshauses, nach derjenigen Ansicht, welche durch den ehrwürdigen Gebrauch vieler Jahrtausende — seit der Mensch zuerst seine Gedanken an eine feste Stätte zu knüpfen begann — sanctionirt ist, als die höchste Aufgabe der Architektur betrachtet werden muss. Denn bei dem Bau des Gotteshauses, als eines solchen, fallen alle die unendlichen äusseren Bedingungen, die fast bei allen übrigen Anlagen zu überwinden sind, hinweg; sein Zweck ist im Wesentlichen ein idealer; es soll vornehmlich dazu dienen, unser Gemüth über die Gedanken des Irdischen emporzuheben, die Stimmung unseres Inneren zu läutern und zu verklären, durch seine unmittelbare Umgebung uns bereit machen, den Gedanken der Heiligung in uns aufzunehmen. Aber diese Aufgabe ist für den Architekten unserer Zeit leider

eine allzu seltene. Die Kirchen, die wir, zumal in protestantischen Landen, bauen, haben nicht in sich selbst ihren Zweck; dies sind nur Häuser für die Predigt: möglichst klein, möglichst viel Menschen fassend, möglichst hequeme Sitzplätze darbietend, möglichst berechnet auf die Gesetze der Akustik, — und gewöhnlich auch, ich muss es hinzusetzen, möglichst wohlfeil ausführbar. Alles dies sind freilich, fasst man nur den Einen Zweck der Predigt oder nur ihn als die Hauptsache ins Auge, sehr anerkennungswürdige Bedürfnisse; aber es sind Bedürfnisse, die wiederum die Freiheit des Architekten oder vielmehr das Gesetz (das innerliche) der Kunst wesentlich beeinträchtigen; ihnen vorzugsweise nachfolgend wird eine Kirche der Art in künstlerischer Beziehung selten mehr als nur einen negativen Werth haben können, den nemlich, nicht erniedrigend, wie leider auch häufig genug, auf den Sinn des Beschauers zu wirken; eine positive, selbständige Wirkung, wie die im Obigen angedeutete, wird sie schwerlich auszuüben vermögen oder sich, im günstigsten Falle, nur auf mehr untergeordnete Weise einer solchen annähern können. Doch ist hier nicht der Ort, diesen Gegenstand nach seiner ganzen Bedeutung zu besprechen. — Nach alledem ist es übrigens leicht erklärlich, dass unter Schinkel's architektonischen Entwürfen (die, wie bemerkt, stets für bestimmte gegebene Zwecke ausgearbeitet sind) nur wenig Kirchenpläne von einer,

die höchste Aufgabe erfüllenden Bedeutung vorkommen.

Zwei der grösseren Kirchenpläne Schinkel's sind in gothischem Style ausgeführt; der eine ist der der Werderkirche zu Berlin (Heft XIII), welche seit mehreren Jahren bereits nach diesem Plane vollendet dasteht; der andere (Heft V) war zu einer grossen Kirche bestimmt, welche neben dem Spittelmarkte von Berlin erbaut werden sollte, aber nicht zur Ausführung gekommen ist. Dass die Anwendung des gothischen Baustyls gewissermaassen als eine Ausnahme unter der Gesammtzahl von Schinkel's architektonischen Leistungen erscheint, ist schon im Obigen bemerkt worden; die Behandlung desselben aber giebt nichtsdestoweniger die eigenthümliche Richtung seines Formensinns zu erkennen. Schinkel bemüht sich, die Gliederungen und das Ornament der gothischen Architektur einfacher — mehr der antiken Gefühlsweise verwandt — zu bilden, die grossen Massen vorherrschen zu lassen, ihnen durch bedeutsamen horizontalen Abschluss diejenige Ruhe zu geben, welche an den antiken Gebäuden so kräftig wirkt, sie endlich der grösseren Menge jener willkürlich scheinenden, mehr oder minder frei durchbrochenen Verzierungen zu entkleiden, mit welchen einzelne Theile ihrer Masse bedeckt sind. Und ich darf wohl nicht erst hinzusetzen, dass dies Alles in seinen Entwürfen an sich mit eben demselben Geschmacke aus-

geführt ist, der nicht den geringsten Vorzug seiner anderweitigen Leistungen bildet. Aber, ich muss es gestehen, ich habe mich mit einem solchen Bestreben im Allgemeinen nicht zu befreunden vermocht. Mir scheint, dass hierdurch dem Style der gothischen Architektur ein grosser Theil, dem Aeusseren des in gothischem Style aufgeführten Gebäudes der wesentlichste Theil seiner Wirkung genommen wird. Mir scheint, dass jene complicirten Verhältnisse des Gewölbes, welche sich in der gothischen Architektur (aber mit innerer Consequenz) entwickelt haben, eben auch eine complicirte Formation der Gliederungen nothwendig machen, dass die Wirkung dieser Verhältnisse des Gewölbes auch im Aeusseren bezeichnend — die grossen Massen durch die Streben unterbrechend — hervortreten müsse; dass der horizontale Abschluss des Aeusseren mit der Form des Spitzbogens, die in sich keine Ruhe hat, in Widerspruch stehe; dass diese Form, für das Aeussere, erst durch die emporstrebende Bekrönung des Spitzgiebels ihre Gültigkeit und Bedeutung erlange; dass überhaupt in der gothischen Architektur ein Element des Emporstrebens vorhanden sei, welches, organisch gegliedert, auch jenen reichen, gesetzmässig wiederkehrenden Wechsel derjenigen Theile, die zunächst nur als Verzierungen erscheinen, und ihr mehr oder minder freies Hervortreten aus der Masse bedinge. Bei alledem ist es natürlich nicht ausgeschlossen,

dass, wie das Einzelne dieser gothischen Gebäude Schinkel's an sich mit Geschmack gebildet ist, auch in den Verhältnissen und den Hauptformen, besonders des Inneren, sich ein edles, würdiges Gefühl ankündigen kann, wie dies in der That in der Werderkirche stattfindet und wie ohne Zweifel das andere grössere Gebäude, durch die eigenthümlich geistreiche Anordnung seines gesammten Inneren, noch eine ungleich bedeutendere, überraschende Wirkung ausgeübt haben würde. — Diesen beiden Entwürfen schliesst sich noch ein dritter für ein kleineres Gebäude, für eine Capelle, die im kaiserlichen Garten zu Peterhof bei Petersburg erbaut worden ist, (Heft XXI) an. Hier nähert sich die ganze Architektur ungleich mehr den mittelalterlichen Principien des gothischen Baustyls, und die sämmtlichen verzierenden Theile sind im grössten Reichthume ausgebildet; das Gebäude hat, ausnahmsweise, das Gepräge einer zierlichst romantischen Decoration.

Ein früherer Entwurf für die Werderkirche zu Berlin (Heft VIII), statt dessen nachmals der so eben besprochene gothische ausgeführt wurde, ist in einem Style gehalten, den man, seinen Hauptformen nach, mit italienischen Gebäuden der modernen Bauperiode vergleichen dürfte. Nur unterscheidet er sich von diesen, Schinkel's eigenthümlicher Richtung gemäss, durch eine Behandlung in mehr griechischem Geiste, wozu hier natürlich, da

die modern italienische Architektur auf der der späteren Antike fusst, die gültigste Gelegenheit war. Das ganze Innere des Gebäudes gewährt einen festlich würdigen Eindruck.

Für die Mehrzahl seiner Kirchenpläne hat Schinkel die Anlage der Basiliken zum Muster genommen, einer Gattung von Gebäuden, die — ursprünglich dem classischen Alterthume angehörig — natürlich der unmittelbaren Anwendung classischer Formen vor allen günstig sein musste. In diesem Betrachte dürfen zunächst die vier Kirchenpläne, welche das eilfte seiner Hefte enthält, als Beispiele anzuführen sein. Der erste dieser Pläne erscheint als die edelste Durchbildung des Basilikenbaues für die heutigen Bedürfnisse: ein Langhaus mit doppelten Säulenstellungen im Inneren, durch welche Emporen an den Seiten und an der Giebelwand gebildet werden, flach gedeckt, und eine grossartige gewölbte Nische, dem Eingange gegenüber; im Aeusseren die Giebelseite durch einen vorspringenden Porticus geschmückt, die Seitenwände — der Einrichtung des Innern angemessen — mit einer Doppelreihe griechisch eingerahmter Fenster versehen. Aehnlich der zweite Entwurf, nur in den Verhältnissen abweichend; ähnlich auch der dritte, doch mit dem bedeutenden Unterschiede, dass hier, bei kleinerer Dimension, die Säulenstellungen des Inneren fehlen. Gewähren diese Anlagen im Allgemeinen einen edlen, klaren Eindruck, so ist in-

dess nicht zu läugnen, dass das eigentlich kirchliche Element an ihnen nur wenig hervortritt; das ruhige Genügen, welches den inneren Charakter der griechischen Kunst ausmacht, scheint demjenigen Gefühle, welches wir in dem Gebäude der Kirche suchen, nicht ganz zu entsprechen. Es scheint, dass allein die aufstrebende Form des Bogens und Gewölbes geeignet ist, dies mehr erhebende Gefühl in uns hervorzurufen (weshalb denn eben die gothische Architektur so mächtig in dieser Richtung auf uns wirkt, ja vielleicht in einem Grade, dass sie wiederum unserer heutigen Sinnesweise — aber aus dem entgegengesetzten Grunde — nicht mehr angemessen sein dürfte). Die einzige erbaulich wirkende Form in den genannten Plänen ist somit nur die grandiose Nische des Altars, die wenigstens dem Ganzen einen feierlich erhabenen Schluss hinzufügt. — Bei dem vierten Kirchenplane des genannten Heftes ist zwar die innere Einrichtung ähnlich, aber Thüren und Fenster sind im Halbkreisbogen überwölbt und zugleich im Aeusseren, wenn auch einfach, so doch auf eine gemessen bedeutsame Weise angeordnet, so dass hierdurch wenigstens das Aeussere schon einen gewissen feierlichen Eindruck auf das Auge des Beschauers hervorbringt. — Ungleich bedeutsamer aber erscheint diese Anordnung bei einem fünften Entwurfe, bei dem für eine zu Straupitz in der Lausitz erbaute Kirche (Heft XIV). Hier sind diese gewölbten

Oeffnungen nicht bloss im Aeusseren, und besonders für den Eindruck der Façade wirkungsreich, angeordnet, sondern auch das Innere hat durch eine entsprechende Bogenconstruction im Ganzen mehr Feierlichkeit erhalten. Die Decke nemlich wird hier durch grosse Bogenstellungen unterstützt, zwischen denen die zwiefachen Emporen eingebaut sind, so dass diese mit der Altarnische correspondirende Anordnung auf bedeutsame Weise vorherrschend bleibt. — Hiermit verwand erscheinen diejenigen Einrichtungen, durch welche Schinkel dem Inneren der Johanniskirche zu Zittau (Heft XXVII), bei dem neuerlich erfolgten Umbau derselben, ein würdigeres Gepräge zu geben gewusst hat.

In der Reihe der eben besprochenen Entwürfe ist indess im Allgemeinen, mehr oder minder, eine bedeutende Einfachheit vorherrschend. Eine reichere Durchbildung, die in einzelnen Beispielen wiederum zu den merkwürdigsten Resultaten für Schinkel's Umgestaltung der classischen Elemente führt, tritt uns in einer zweiten Folge von Kirchenplänen entgegen, die in dem ebengenannten vierzehnten und in den beiden folgenden Heften enthalten sind. Es sind fünf Pläne, welche von Schinkel, um eine reichere Auswahl darzubieten, für zwei in den Vorstädten Berlins zu bauende Kirchen entworfen wurden. Doch scheinen mir die beiden ersten von ihnen ebenfalls noch von einer minder hervorstechenden Bedeutung. Der eine (der zweite

in der Folge) ist nemlich wiederum eine Basilica, aber im Inneren mit drei Stellungen dorischer Säulen übereinander, was natürlich, wenn es auch für die Gewinnung zahlreicher Emporen zweckmässig ist, so doch die ruhige Erhabenheit des Eindruckes auf gewisse Weise beeinträchtigt. — Der zweite Entwurf (der erste in der Folge) hat im Aeusseren, an den Fenstern und Thüren, eine durchgeführte Bogenarchitektur, die im Wesentlichen mit dem bei dem hamburger Schauspielhause angewandten Systeme übereinstimmend ist. Im Inneren ist auch hier eine zwiefache Reihe von Emporen angeordnet, deren ganzes Gerüst aber, selbst mit Einschluss der Stützen, aus Eisen construirt ist, — höchst zweckmässig für den äusseren Bedarf, aber eben, da dieser ganz vorherrschend ist, um so weniger für eine erbauliche Stimmung der Gemeinde wirkend, wozu hier freilich noch der Umstand kommt, dass durch dies Gerüst die Fensterarchitektur vielfach durchschnitten wird, somit für das Innere ohne eine bedeutsamere ästhetische Wirkung bleibt.

Wesentlich verschieden von diesen beiden Entwürfen sind die drei folgenden. An ihnen treten, wenn auch durchweg auf jene äusseren Bedürfnisse eine besondere Rücksicht genommen ist, grossartigere Hauptformen, den Haupteindruck des Ganzen bestimmend, hervor, — Formen, in denen sich, wie es mir scheint, religiöse Würde und ein klares, heiter erhabenes Lebensgefühl in schönstem Maasse ver-

einigen, in denen zwischen der abgeschlossenen Ruhe des Griechischen und dem geheimnissvollen Drange des Gothischen die befriedigendste Mitte gehalten ist. Der erste dieser Entwürfe (Heft XV) hat mit dem zuletzt besprochenen in der Hauptanlage einige Aehnlichkeit: auch er behält die Grundform der Basilica bei, und die zwiefache Reihe seiner Emporen wird ebenfalls durch ein leichtes, aus Eisen construirtes Gerüst gebildet. Die Decke dieser Kirche ist aber nicht horizontal, sondern sie besteht aus leicht gespannten Kreuzgewölben, die von den schlanken Stützen jenes Gerüstes getragen werden; indess kann ich mich nicht überzeugen, dass, wie practisch ausführbar und äusserlich zweckmässig auch diese Einrichtung sein mag, hierdurch ein harmonisches oder gar ein organisches Verhältniss zwischen Gewölbe und Stützen würde hervorgebracht werden. Wichtiger scheint mir, dass das ganze Gerüst so angeordnet ist, dass es die Wirkung der Fensterarchitektur, und namentlich die der grossartigsten oberen Fensterreihe, auf das Innere möglichst wenig beeinträchtigt. Diese Fensterarchitektur ist es vornehmlich, was die eigenthümliche Schönheit und Bedeutung dieses Entwurfes ausmacht. Die Fenster sind im Halbkreise überwölbt; aber es ist nicht die starre schwere Form dieses Bogens, welche in der antiken Kunst gebräuchlich und allein durch willkürliches Ornament reicher auszubilden ist: Bogen und Seitenwände der Fenster sind auf

eine organische Weise gegliedert, so dass, statt der todten Quadersteine, Säulchen und Einziehungen ein bewegtes Leben entwickeln und das Aufstreben der Masse und die elastische Spannung des Bogens anschaulich und wirkungsreich aussprechen. Diese Anordnung hat viel Verwandtes mit den Formen der sogenannten byzantinischen Kunst in ihrer späteren Ausbildung; aber wiederum tritt hier Schinkel's classisches Princip hinzu, welches sowohl, wie es scheint, in der Bildung der vorzüglichsten Details, als vornehmlich durch einen klaren gesetzmässigen Einschluss der Bogenformen vermittelst bedeutsam geführter Horizontallinien (welches Alles zur Vollendung der Rundbogenarchitektur eben so nothwendig ist, wie es mir bei der gothischen widersprechend erscheint) Ruhe, Maass und festen Halt in das Ganze der Anlage hineinbringt. Besonders grossartig erscheint die Façade dieses Gebäudes, deren Giebelwand, von zwei schlanken Thürmen eingeschlossen, durch ein einziges grosses, reich in dieser Weise gebildetes Fenster ausgefüllt wird, unter welchem eine offene Bogenhalle, wiederum von ähnlicher Construction, vortritt. — Der zweite von den in Rede stehenden Entwürfen (Heft XV) hat eine wesentlich abweichende Grundanlage. Es ist ein Rundbau, von einer mächtigen Kuppel bedeckt, die von zwölf Pfeilern getragen wird. Die Pfeiler sind durch halbkreisförmige Tonnengewölbe verbunden und enthalten tiefe Nischen

zwischen sich, in denen ringsumher dreifache Emporen übereinander angeordnet sind. Diese Anordnung scheint für das Innere eine grossartigere Wirkung zu begünstigen, indem die Emporen, wenn gleich von sehr bedeutender Anzahl, doch die Hauptformen der Architektur nicht wesentlich beeinträchtigen; die Gewölbe, besonders die den ganzen Hauptraum des Inneren überspannende Kuppel, lassen ein hehres, würdiges Gefühl vorherrschen, und die an den zumeist vortretenden Formen durchgeführte Gliederung (ähnlich wie bei der Fensterarchitektur des vorigen Entwurfes) löst die strenge Erhabenheit des Ganzen zugleich in ein heiter bewegtes Leben auf. Gestatteten es die äusseren Bedürfnisse, statt der drei Emporen in jeder Nische nur deren zwei anzulegen, so würde auch für die gegenwärtigen Zwecke des protestantischen Gottesdienstes kaum eine würdigere Gestalt zu erfinden sein. Auch das Aeussere dieses Gebäudes ist als Rundbau gehalten. An den Einzelheiten zeigt sich hier wiederum die edelste Durchbildung der (dem Inneren entsprechenden) Formen im Sinne der classischen Kunst; aber die Reihen kleiner Fenstergruppen, welche mit besonderer Rücksicht auf die einzelnen Nischen und die einzelnen Emporen derselben angeordnet sind, lassen das Ganze fast zu ernst und düster erscheinen. Mehr nur dient die hoch emporstrebende Schutzkuppel, die sich über der ganzen Anlage erhebt, dazu, ihr auch im Aeu-

sseren ein feierlich erhabenes Gepräge zu geben. — Der dritte Entwurf endlich (Heft XVI) hat im Grundrisse des Inneren eine Kreuzform; die Arme des Kreuzes sind mit kolossalen Tonnengewölben überspannt und in dreien derselben einfache Säulenstellungen, mit einer Empore darüber, angebracht; im vierten Arme des Kreuzes steht die grandiose Altarnische. Darüber erhebt sich in der Mitte ein offener cylinderförmiger Raum, der mit einer flachgespannten Kuppel schliesst. Die Fenster, unter der Kuppel und über den Emporen, sind halbkreisförmig überwölbt und ihre Wände wiederum (wenn auch ohne die Anwendung von Säulchen) gegliedert. Da hier eigentlich gar kein Verbauen durch Emporen statt findet, so ist natürlich das gesammte Innere von einer grossartig freien Wirkung. Noch bedeutender indess erscheint mir hier das Aeussere des Gebäudes, welches (mit theilweiser Ausfüllung der Ecken zwischen den Armen des Kreuzes) eine aufstrebende achteckige Gestalt gewinnt, über der sich in der Mitte der Rundbau erhebt. Hier spricht sich in allen Theilen jene heitere Würde aus, von der ich oben sprach; hier ist die schönste, durchgreifendste Vermählung der classischen Sinnesweise mit denjenigen Formen, die unsere Zeit für die Zwecke der religiösen Baukunst in Anspruch zu nehmen scheint; hier tritt uns wiederum ein architektonischer Styl entgegen, der vollkommen classisch ist, der aus den Werken der Griechen seine

erste Nahrung, seine Kraft empfangen hat, und der doch ein neuer und eigenthümlicher, ein den veränderten geistigen Bedürfnissen der Zeit angemessener ist.

Gewiss werden die Beispiele einer neuen Umgestaltung der Architektur, die Schinkel in diesen Entwürfen gegeben hat, nicht ohne entschiedenen Einfluss auf seine Nachfolger bleiben. Wie ungleich bedeutsamer, wie viel mehr ergreifend und kräftigend aber würde ihre Einwirkung sein, wenn es ihnen vergönnt worden wäre, in körperlicher Existenz unmittelbar in das Leben hineinzutreten! Dies sollte indess nicht stattfinden. Schon waren zwei dieser Entwürfe (der zuerst genannte in der Basilikenform und der erste der drei zuletzt besprochenen) zur Ausführung gewählt, schon die Fundamente zu dem einen derselben gelegt, als Schinkel den Auftrag erhielt, statt dieser zwei Kirchen vier kleinere von ziemlich übereinstimmendem Grundplane, aber verschieden in der äusseren Gestalt, zugleich ohne Erhöhung der Gesammtkosten, aufzuführen. Hier musste also Alles wieder auf eine möglichst einfache Weise eingerichtet werden. Das zwei und zwanzigste Heft enthält die Entwürfe, nach denen diese vier Kirchen aufgeführt wurden, das vier und zwanzigste Heft die inneren Ansichten von zweien derselben. Der Hauptanlage nach sind es sämmtlich Basiliken mit Emporen an den Seiten. Am meisten Kirchliches finde ich wiederum

in denen von ihnen, deren Fenster und Thüren im Rundbogen überwölbt sind, und besonders in der einen, welche zu Moabit (bei Berlin) gebaut worden ist. Hier erscheint nemlich nicht bloss das gesammte Aeussere, vornehmlich die Façade, in einer freien Würde, sondern auch das Innere hat bei einfachen Mitteln ein eigenthümlich feierliches Gepräge erhalten. Sie ist nemlich im Innern nicht (wie die anderen Kirchen) mit einer horizontalen Bretterdecke abgeschlossen; statt deren liegen die geneigten Dachflächen und das Balkenwerk derselben offen vor dem Auge des Beschauers da. Aber die Hauptstreben dieses Balkenwerkes sind in grossen Rundbögen queer über die Kirche geführt, wodurch wiederum diese grossartige Form vorherrschend bleibt und sich harmonisch den Formen der Altarnische und der Fenster anschliesst. Im Ganzen erscheint somit auch hier jene neue Durchbildung der Architektur vorherrschend, und es dürfte gerade dies Gebäude für Kirchen von ähnlich kleiner Dimension als höchst nachahmungswürdig zu betrachten sein.

Noch ist Ein Kirchenplan Schinkel's anzuführen, derjenige, welcher für die Nicolaikirche in Potsdam bestimmt war (Heft XXII). Die Anlage des Inneren dieser Kirche hat Aehnlichkeit mit der letzten in der Reihe jener fünf Entwürfe, von denen im Vorigen die Rede war: ein Kreuz, dessen Arme mit mächtigen Tonnengewölben überspannt sind; darüber ein hoher und weiter Cylinder (ein soge-

nannter Tambour), mit einer grossartigen Kuppel überwölbt. Im Aeusseren aber bildet die Grundform (mit Ausfüllung der Räume zwischen den Armen des Kreuzes) ein Viereck, und es sind hier durchweg wiederum die Formen der griechischen Architektur vorherrschend. Ein griechischer Porticus springt an der Eingangsseite vor; ein Kreis von 28 Säulen umgiebt in luftiger Höhe jenen oberen Rundbau, der die innere Kuppel trägt; und darüber erhebt sich, noch von einer Pilasterstellung getragen, die äussere Kuppel. Das ganze Aeussere macht den Eindruck eines mächtig imposanten Thurmbaues; es scheint, als ob Schinkel das Gebäude vornehmlich aus der Rücksicht in einer solchen Gestalt gehalten habe, dass es nicht bloss im Allgemeinen das feierlich Erhabene eines kirchlichen Baues ausspräche, sondern dass es auch speciell für die Stadt, aus deren Schooss es emporsteigen sollte, als Mittelpunkt und Kern dastände, dass es in solcher Art der gesammten anmuthvollen, aber nicht grossartigen Umgegend von Potsdam ein ernsteres, bedeutsameres Gepräge gäbe. Und in der That würde dies in hohem Maasse der Fall gewesen sein, wäre das Gebäude, wie es uns im Entwurfe vorliegt, zur Ausführung gekommen. Dies ist indess nicht geschehen. Es wurde nur der untere Theil desselben aufgeführt, der zwar an sich schon mächtig aus den übrigen Gebäuden der Stadt emporragt, der aber, was das Aeussere anbetrifft, im Wesentlichen nur

den Untersatz zu dem oberen Theile bildet, an dem erst eine freiere Architektur sich entwickeln sollte. Der Raum des Inneren wurde statt jenes offenen Cylinders, der die Kuppel tragen sollte, mit einem flachen Gewölbe abgeschlossen, so dass derselbe, wenn immer auch von bedeutender Wirkung, doch derjenigen freieren Erhebung entbehrt, auf die auch er berechnet war. Im Uebrigen indess fehlt es dem Gebäude, wie es ausgeführt ist, nicht an reichem Schmucke und auch nicht an den Beweisen der geistreichen Eigenthümlichkeit des Architekten. Vornehmlich ist dies an dem schönen Porticus des Einganges der Fall, dessen Säulen in einer freien korinthischen Ordnung, mit Engelgestalten, die sich aus dem Blätterwerke der Capitäle erheben, gebildet sind. In den Giebeln des Aeusseren und an den Akroterien derselben sind vortreffliche Sculpturen angebracht; die Nische des Altars ist mit Frescomalereien auf goldnem Grunde geschmückt; der kleine Bau der Kanzel vereinigt die anmuthvollsten architektonischen und plastischen Zierden. Man darf wohl hoffen, dass die Einzelheiten dieses Baues in einem späteren Hefte der Sammlung von Schinkel's architektonischen Entwürfen noch erscheinen werden.

Denkmäler.

Den Schluss dieser Uebersicht von Schinkel's architektonischen Entwürfen mache ich mit denjenigen, welche für rein monumentale Zwecke gearbeitet sind. In diesen Werken, welche zunächst natürlich nur die Bestimmung hatten, dem Beschauer als ein freies künstlerisches Gebilde, ohne irgend einen materiellen Zweck, gegenüber zu treten, war dem Architekten die Gelegenheit gegeben, seine Eigenthümlichkeit ebenfalls am Freiesten, am Unabhängigsten zu entwickeln. Und wiederum finden wir hier (bis auf eine einzelne Ausnahme) eine entschiedene Aneignung der griechischen Bauformen, so dass sich grade an ihnen die classische Richtung Schinkel's in ihrer schärfsten Consequenz — aber immer mit derjenigen Selbständigkeit, auf die ich bereits oben hingedeutet habe, — ausspricht. Mit der Architektur tritt übrigens an diesen Werken die bildende Kunst in die unmittelbarste Wechselbeziehung, und auch die letztere zeigt, harmonisch mit jener, eine vollkommen classische Behandlungsweise.

Einen eigenthümlichen und den bedeutendsten Cyklus unter diesen Entwürfen machen diejenigen aus, welche für ein in Berlin zu errichtendes grossartiges Denkmal Friedrich's des Grossen bestimmt sind. Doch gehört der Gedanke, dem Begründer des preussischen Glanzes in der Hauptstadt seines Reiches ein Denkmal zu setzen, welches, wenn der Zweck desselben auch nicht füglich dahin auszusprechen wäre, dass es die Erinnerung an seine Thaten festhalten sollte (denn dessen bedarf es nicht füglich), sondern welches eben nur dazu dienen sollte, der Verehrung der Nachkommen eine der Grösse dieser Verehrung angemessene Stätte zu bieten, — dieser Gedanke gehört nicht allein der jüngsten Zeit an. Oft und immer aufs Neue und immer von mannigfach verschiedenen Gesichtspunkten aus ist dieser Gegenstand in Berathung gezogen worden, und es dürfte eine Geschichte der dahin einschlagenden Arbeiten und Entwürfe gewiss ebenso interressant und belehrend für die monumentale Kunst im Allgemeinen, wie charakteristisch für die Zeiten sein, in welchen verschiedene Generationen der vorzüglichsten Künstler des Vaterlandes bestrebt waren, dem Ruhme des Vaterlandes ihre besten Kräfte zu widmen. Schon unmittelbar nach Friedrich's des Grossen Tode begannen die Entwürfe für ein solches Denkmal. Am Lebendigsten erscheinen diese Bemühungen in zwei grossen Concurrenzen, welche für diesen Zweck auf

Befehl seines Nachfolgers, Friedrich Wilhelm's II., eingerichtet wurden. Die eine Concurrenz fand im Jahre 1791 statt; es erschien hier eine Reihe von Entwürfen welche den König in einer Reiterstatue, zumeist mit verschiedenartigen Reliefs auf dem Piedestal, darstellten. Bedeutender war die zweite Concurrenz, welche im J. 1797 eröffnet wurde; bei den Arbeiten, die für diese geliefert wurden, war die Absicht vorherrschend, die bildliche Darstellung des Königs durch eine würdige Umgebung von dem lauten Verkehr der Strasse abzusondern, ihr gewissermaassen ein eigenes Heiligthum zu erbauen und dasselbe mit anderweitigen Bildwerken, die grossen Thaten des Königs darstellend, auszuschmücken. Die Entwürfe gehörten somit vorzugsweise dem Bereiche der Architektur an; es waren Tempel im Charakter des classischen Alterthums, in denen, an der heiligsten Stelle, die Statue des Königs errichtet werden sollte. Schon hatte der eine dieser Entwürfe (unter denen sich auch der am Eingange angeführte von F. Gilly, Schinkel's Lehrer, befand), — ein Rundtempel von zwölf ionischen Säulen, von Langhans, dem Erbauer des brandenburger Thores zu Berlin, entworfen, die königliche Genehmigung erhalten, und es war für denselben der Platz am Ende der Linden (zwischen der Bibliothek und dem jetzigen Universitätsgebäude) bestimmt worden, als der plötzlich erfolgte Tod des Königs, wie es scheint, die Ursache ward, dass das einge-

leitete Unternehmen unterbrochen wurde. Doch fehlte es auch in den folgenden Jahren so wenig an wiederholt ausgesprochenen Wünschen, wie an Projecten mancher Art für das alle Preussen so lebhaft interessirende Unternehmen; die bedeutendsten Entwürfe, die nach den Zeiten der Unterdrückung und der Befreiungskriege vorgelegt wurden, sind die in Rede stehenden Schinkel'schen. Diesen reihen sich, als der jüngsten Gegenwart angehörig, noch drei Modelle von Rauch an, welche im J. 1836 geliefert wurden, und welche wiederum eine höchst eigenthümliche Lösung der Aufgabe vorlegten. Es ist bekannt, dass von des Hochseligen Königs Majestät die Ausführung des einen dieser Rauch'schen Modelle befohlen und dazu kurz vor Seinem Tode der Grundstein gelegt wurde.

Der erste von Schinkel's Entwürfen findet sich in den früheren Theilen seiner Sammlung (Heft V). An ihm gehört die Hauptsache der Sculptur an; die Architektur bildet nur das zum Tragen jener dienende Gerüst. Schinkel hat den König in einer reichen Gruppe dargestellt: Ideal gekleidet, im griechischen Chiton, aber mit dem Königsmantel, in der Linken das Scepter haltend, die Rechte segnend ausgestreckt, steht er auf einer prächtigen Quadriga deren Rosse in lebhaft kühner Bewegung vorwärts schreiten; zwei Gestalten, der Gruppe auch an ihrer hinteren Seite Fülle gebend, folgen dem Wagen auf beiden Seiten, die Gestalt der Ge-

rechtigkeit und die eines nach dem Kranze ringenden Kriegers. Die Gruppe wird durch einen Bau von starken freistehenden Pfeilern getragen, der sich über verschiedenen Stufen erhebt. Die nach den äusseren Seiten hinaustretenden Fronten der Pfeiler sind mit Reliefgestalten von symbolischer Bedeutung geschmückt, auf die Thaten des Königs und auf die Wohlthaten, die er seinem Lande erwiesen, anspielend. Vier reich decorirte Candelaber erheben sich auf den Ecken des Monuments. Die einfachen griechischen Formen, in denen der gesammte Unterbau ausgeführt ist, bilden einen wirkungsreichen Contrast gegen das bewegte Linienspiel der Gruppe, welche auf ihm ruht; hier ist eine Fülle der kräftigsten, aber durch ein harmonisches Gesetz umschlossenen Aeusserungen des Lebens, zugleich der Ausdruck feierlichen Ernstes, hoher Majestät. In grossartig symbolischen Zügen spricht sich die Bedeutung aus; was an der Erscheinung des Königs vergänglich war, was der flüchtigen Willkühr seiner Zeit angehörte, ist in dieser Darstellung abgestreift und nur das seinem inneren Wesen Eigenthümliche, nur der Grundzug seines Charakters beibehalten. In freier Idealität (die zur Charakteristik einer grossartigen Persönlichkeit nicht der Nachahmung äusserlicher Zufälligkeiten bedarf) tritt diese Gruppe vor unser Auge, in ungetrübter Schönheit spricht die Kunst in ihr den erhabenen Gedanken aus. Auch scheint Schinkel selbst gerade

eine Composition, wie diese, als die würdigste Erfüllung der Aufgabe betrachtet zu haben indem er sie bei seinen spätern Entwürfen noch zweimal, in Verbindung mit reicherer Architektur, da angewandt hat, wo seine Phantasie sich von äusserer Vorschrift frei bewegen durfte. — Ich sehe mich hier zu einer Bemerkung veranlasst. Schinkel steht mit der idealen Behandlung historischer Monumente, wie in dem eben besprochenen Falle, einer Richtung der historischen Sculptur gegenüber, die heutiges Tages vielen Anklang findet, die gewiss ebenfalls ihre gute Berechtigung hat, und die gerade durch einen der nächsten Freunde Schinkel's vertreten wird. Canova, Thorwaldsen haben ihre historischen Monumente fast durchgängig, wie er, auf ideale Weise behandelt; Rauch aber in Berlin ist es, durch den eine Weise der Darstellung, die auch von der äusserlichen Umgebung der zu feiernden Männer (ich meine von dem Costume ihrer Zeit) alles Wichtige und Bezeichnende beibehält, zu ihrer schönsten Vollendung entwickelt ist. Diese Behandlungsweise zu rechtfertigen, darf ich eben nur an den bedeutsamen Eindruck, den Rauch's Meisterwerke gewähren, erinnern; vornehmlich scheint mir das eine seiner Modelle zu dem Denkmale Friedrichs des Grossen, das den König zu Pferde in seiner eigenthümlichen Tracht (aber mit dem Königsmantel) und an dem Piedestale die Bilder der vorzüglichsten Männer, mit denen er seine Thaten vollbrachte, darstellt, die

Würde eines höheren Styls aufs Gediegenste mit einer mehr portraitmässigen Auffassung zu vereinigen. Welche von diesen beiden Richtungen für unsere Zeit die gültigere sei, hierüber traue ich mir kein Urtheil zu. Die geläuterte Idealität der einen, die unmittelbare Gegenwart des Lebens in der andern Richtung scheinen beide ein gutes Recht zu haben; die Zeit — falls überhaupt das Bedürfniss nach einer durchgreifenden Einwirkung der Kunst vorhanden ist — wird hierüber entscheiden. Ich wollte nur auf die Opposition, wie sie da ist, hindeuten, um Schinkel's Richtung hiedurch anschaulicher zu machen, indem diese ebenso auch bei seinen anderweitigen Arbeiten im Fache der bildenden Kunst, auf die ich unten zurückkomme, wiederkehrt.

Die andern Entwürfe Schinkel's für ein Monument Friedrichs des Grossen, sechs an der Zahl, sind jünger wie der ebengenannte und füllen das neunzehnte Heft seiner Sammlung. In ihnen macht sich, neben der bildlichen Darstellung des zu Feiernden, das architektonische Element mehr oder weniger geltend. Sie wurden gleichzeitig bearbeitet, als (im J. 1829) der Gegenstand aufs Neue zur Sprache gekommen war, und sollten vornehmlich dazu dienen, eine Reihe der gültigsten Hauptformen für das Monument, in seiner grossartigeren Bedeutung, zur Auswahl vorzulegen; zugleich war bei diesen verschiedenen Formen specielle Rücksicht auf diejenigen Plätze im Mittelpunkte Berlins, die sich für den

Bau des Monuments eignen konnten, genommen worden.

In der ebengenannten Zeit hatte der Gedanke, das Monument in der Form einer grossen Säule, wie die des Trajan zu Rom, auszuführen, Theilnahme gewonnen; um den Schaft der Säule sollte, ebenso wie dort, ein Band mit Reliefsculpturen, die Thaten des Königs vorstellend, sich emporwinden; die Statue des Königs sollte dieselbe krönen. Diesem Gedanken gemäss ist der erste der in Rede stehenden Entwürfe ausgearbeitet; doch hat Schinkel die Säule nicht (wie es in andern neueren Nachahmungen dieser Form der Fall ist) isolirt hingestellt, sondern sie mit einem Portikus kleinerer Säulen umgeben, aus dem sie in die Lüfte emporsteigt. Dieselbe Einrichtung hatte an der trajanischen Säule stattgefunden, und sie scheint nothwendig, um den Eindruck einer bedeutsameren Masse zu gewinnen. Die Architektur dieses Portikus zeigt eine geschmackvolle Behandlung der dorischen Ordnung, die wiederum, dem Zwecke des Ganzen angemessen, gewisse charakteristische Eigenthümlichkeiten enthält. — Doch hat die Form der Trajanssäule (ursprünglich bereits der sinkenden Kunst des Alterthums angehörig) manche Inconvenienzen, die mit den Anforderungen eines höheren Schönheitssinns nicht wohl zu vereinigen sein dürften. Schinkel selbst spricht dies aus und fügt somit dem ersten Entwurfe einen zweiten hinzu, der das charakte-

ristisch Freie jener Form zu bewahren, aber sie den höheren künstlerischen Zwecken gemäss umzugestalten sucht. Statt der runden Gestalt der Säule, die für die Aufnahme von Sculpturen wenig geeignet ist, hat er eine viereckige, obeliskenähnliche Form erfunden, deren Flächen in einzelne Felder übereinander zerfallen, welche einen zweckmässigen Einschluss für die einzelnen Reliefs bieten; statt der Bildnissstatue, deren Züge in der grösseren Höhe wenig erkennbar bleiben, bekrönt er den Obelisken mit einer Victoria, deren Gestalt sich leicht und frei gegen die Luft abschneidet, und das Bildniss des Königs selbst stellt er, als eine ideal costumirte Reiterstatue, auf hohem Sockel vor den Obelisken. Das Monument ist zu den Seiten und hinten mit einem dorischen Doppelportikus umgeben, zwischen dessen Säulenreihen sich trennende Wände hinziehen, die mit Frescomalereien, die Thaten des Königs darstellend, geschmückt sind. Das Ganze zeigt die classische Kunst wiederum in einer neuen, eigenthümlichen Combination; doch kann ich nicht umhin, zu bemerken, dass die Trennung der Hauptfigur von dem hervorragendsten Theile des Ganzen (wie gerechtfertigt auch in ästhetischer Beziehung) doch eine gewisse Zerstückelung in der Gedankenfolge der reichgegliederten Composition hervorbringen dürfte, die die Wirkung derselben auf das Innere des Beschauers vielleicht wiederum beeinträchtigte. — Ein dritter Entwurf besteht aus einer

kolossalen Reiterstatue auf mächtigem reich mit Sculpturen geschmücktem Postamente, ebenfalls auf drei Seiten mit einem Doppelportikus umgeben, dessen Giebel durch das Postament der Statue noch überragt werden und dessen mittlere Wände gleichfalls mit Malereien geschmückt sind. Hier vereinigt sich grossartige Erhabenheit mit einer reichen, fein ausgebildeten Umgebung zum würdigsten Eindrucke auf den Sinn des Beschauers. — Der vierte Entwurf enthält jenes reichgebildete Sculpturwerk, welches bereits oben besprochen wurde (den König auf einer Quadriga stehend); aber statt des einfachen Unterbaues erhebt sich dasselbe über einer bedeutsameren Masse, welche rings von einem ernsten dorischen Portikus umgeben ist und durch einen gewölbten Raum ausgefüllt wird, in dem die Schriften und anderen Reliquien des Königs aufbewahrt werden sollten. Was von der Sculpturgruppe oben gesagt ist, gilt auch hier; aber der Unterbau scheint ihr hier noch eine grössere Würde und Bedeutsamkeit zu geben. — Der fünfte Entwurf wiederholt zunächst dasselbe Monument, auch mit dem ursprünglich dazu bestimmten Unterbau. Dahinter erhebt sich sodann, zu beiden Seiten ein wenig vortretend, eine mächtige Colonnade, deren Wände wiederum zur Ausführung von Frescogemälden bestimmt sind. Oberwärts aber, in der Mitte, ruht auf diesen Wänden (der besonderen Localität, auf welche der Entwurf berechnet ist, angemessen) noch ein hoher tempelartiger Bau, rings von Säulenstellungen um-

geben, dessen Inneres auch hier zur Aufbewahrung der Reliquien dienen sollte. Die ganze Anlage, in corinthischer Säulenordnung ausgeführt, entwickelt ein Bild grossartigst bedeutsamer Pracht. — An Kolossalität, an Pracht und einer, den ganzen Charakter der Stadt beherrschenden Wirkung ist endlich der sechste Entwurf vorzugsweise ausgezeichnet. Dieser ist von quadratischer Grundfläche und besteht aus drei über einander gesetzten Geschossen, die sich durch hohe corinthische Säulenstellungen nach aussen öffnen. Ueber dem obersten Geschosse ruht noch ein leichter Bau von kleinerer Grundfläche (die Reliquienkammer enthaltend), dessen Gipfel mit reicher Verzierung und der Statue einer Victoria gekrönt ist. Jedes der drei Geschosse besteht, durch eigenthümliche Stellung der Mauern, aus vier offenen Hallen, deren Wände mit Malereien geschmückt sind. Im Grunde der vordern Halle des ersten Geschosses, in einer Nische, ist die sitzende Kolossalstatue des Königs angebracht. Auch hier sind manche geistreiche Eigenthümlichkeiten in der Behandlung der antiken Bauformen zu bemerken; so namentlich die leichtere Composition des Gebälkes, die in Rücksicht auf das Uebereinanderstellen der verschiedenen Säulenreihen (sehr beachtenswerth für ähnliche Fälle) angeordnet ist; so auch die kräftigen, reichgeschmückten Eckpilaster, welche der Structur des Ganzen Zusammenhalt und festen Schluss gewähren, u. dergl. m.

Die übrigen monumentalen Entwürfe Schinkel's beziehen sich auf die Ereignisse der Befreiungskriege. Zu diesen gehört zunächst das wirklich zur Ausführung gekommene (in Eisen gegossene) Denkmal, welches sich auf dem Kreuzberge bei Berlin erhebt (Heft III). Die Architektur desselben ist, wiederum als seltene Ausnahme und wohl mehr auf äussere Veranlassung, im gothischen Style gehalten. Im Grundriss ein Kreuz bildend, ist jeder Arm des Kreuzes an jeder seiner drei Seiten mit einer Nische versehen; in diesen Nischen stehen kolossale Statuen von symbolischer Bedeutung, die Hauptschlachten der Befreiungskriege bezeichnend. Ueber ihnen erheben sich die Giebel, die Spitzen der Streben, die mittleren Theile des Monuments leicht und frei in die Luft, so dass das Ganze die Gestalt eines mannigfach gegliederten pyramidalen Thurmbaues annimmt. Es ist hier somit das aufstrebende Element der gothischen Kunst (eine Ausnahme auch unter den wenigen Entwürfen gothischen Styls) mit Absicht aufgenommen; aber auch hier muss ich es bekennen, dass mich das Ganze nie in dem Maasse befriedigt hat, wie es vor so vielen anderen Werken Schinkel's stets der Fall ist. Indem ich mein Gefühl in Worte zu fassen suche, möchte ich dies dahin erklären, dass eines Theils die Statuen zu beengt zu stehen scheinen, anderen Theils aber der ganzen oberen Hälfte des Monuments die allmählig fortschreitende Entwickelung

fehlt, indem die sämmtlichen, zwar an Höhe und Stärke verschiedenen Thürmchen in gleichem Momente aus der Giebelarchitektur hervortreten, somit nicht eine gegenseitige Bedingung ihrer Existenz enthalten. Auch dies scheint mir ein Beweis dafür, dass Schinkel's Eigenthümlichkeit in der mittelalterlichen Kunst nicht ihre ursprüngliche Heimath findet.

Ein älterer Entwurf als der ebengenannte, ebenfalls ein Denkmal der Befreiungskriege darstellend, ist als ein öffentlicher Brunnen gedacht und besteht der Hauptsache nach ganz aus freier Sculptur. Ein Unterbau von Granit bildet ein weites rundes Bassin, aus dem sich, von demselben Materiale, der Sockel des Monuments, mit vier, nach verschiedenen Seiten vorspringenden Schalen erhebt. Darüber beginnen die in Bronce gegossenen Sculpturen. Zunächst ein breites Fries, dessen Reliefs die Hauptereignisse des Krieges darstellen und der von vier Gruppen sitzender Statuen bekrönt wird; die Bedeutung dieser Gruppen bezieht sich, symbolisch, auf die Hauptelemente, welche das Leben des Staates bilden; in der Mitte jeder Gruppe ist ein Delphin, aus dessen Rachen das Wasser in die darunter befindliche Schale hinabströmt. In der Mitte des Ganzen aber ragt, von mehreren Stufen getragen, der thronende Genius Preussens empor, eine Gestalt von sehr kolossaler Grösse, geflügelt, ein flammendes Schwert in der erhobenen Rechten.

Auffassung und Behandlung zeigen hier wiederum die entschieden classische Richtung des Meisters; das Ganze, frei emporgebaut und durch die springenden Wasser heiter belebt, musste von höchst ergreifender Wirkung auf das Auge des Beschauers sein, — und dies um so mehr, als einer der schönsten Plätze Berlins, der Schlossplatz, für die Aufstellung des Monuments bestimmt war, wo die umgebenden Gebäude einen würdigen Maassstab für die kolossale Dimension desselben geliefert hätten. Schon im Jahre 1814 war, durch eine Corporation von Ständen, der Auftrag zu diesem Entwurfe gegeben; die Ausführung indess unterblieb. — Brunnendenkmale sind in unserer (freilich an Denkmalen überhaupt noch sehr armen) Zeit fast gar nicht beliebt worden, und doch tragen die springenden Wasser so bedeutend zur Belebung des Ganzen bei, und wird umgekehrt durch die plastische Composition dem Spiele des Wassers ein wirkungsreiches Motiv gegeben. Wie ungleich bedeutsamer würde z. B. unter solchen Verhältnissen die im Lustgarten zu Berlin, vor dem Museum, emporspringende Fontaine zu gestalten sein!

Ein einfaches Monument, das Grabesdenkmal Scharnhorst's (Heft IX), reiht sich diesen grösseren Werken an. Seine Hauptform ist mit Rücksicht auf die bergige Localität, für die dasselbe ursprünglich bestimmt war, gewählt: ein schlichter Untersatz, über dem sich zwei starke, kurze Pfeiler

erheben, die einen Sarkophag tragen. Auch dieser ist von einfacher Gestalt, aber ringsum mit Reliefs geschmückt, welche die Hauptmomente aus dem Leben des Helden darstellen. Ueber dem Sarkophag, das Ganze in würdiger Fülle schliessend, ruht die kolossale Gestalt eines schlafenden Löwen. Das Denkmal, in seiner ernsten Form von ergreifender Wirkung, in seiner Idee, seinen Verhältsissen, seinen sparsamen Details wiederum ganz im classchen Geiste gebildet, ist auf dem Invalidenkirchhofe bei Berlin aufgestellt worden.

Endlich ist hier noch Ein Entwurf Schinkel's anzuführen, der, einen materiellen Zweck aufs Grossartigste erfüllend, hiermit zugleich die edelste monumentale Bedeutung verbindet. Dies ist die neue Schlossbrücke zu Berlin (Heft III), die sich in majestätischer Breite, den umgebenden Plätzen auf ihrer Oberfläche einen neuen Platz hinzufügend, über einen Arm der Spree hinwölbt. Die Geländer der Brücke sind reich durch die bildende Kunst verziert; ungleich bedeutender aber erscheint diese Decoration in dem Entwurfe, indem sich über den kolossalen Granitwürfeln, welche gegenwärtig die (nicht abschliessende) Bekrönung der Brückenpfeiler ausmachen, hohe Postamente mit Statuengruppen, Helden und Siegesgöttinnen vorstellend, erheben sollten. Diese Gruppen sind, ihrer Behandlung und ihrer Bedeutung nach, ganz ideal gedacht, aber in Uebereinstimmung mit den Umgebungen, wo rings

die Denkmale der Helden stehen und wo auch die erst entworfenen, wie z. B. das Denkmal Friedrich's des Grossen, ihre Stelle finden sollten: — ein Held, der von einer Siegesgöttin in den Kampf geführt wird: ein anderer, von ihr gekrönt; ein dritter, im Kampfe unterstützt; ein vierter, sterbend in den Armen der Siegesgöttin u. s. w. Auch hier also tritt uns, wie in der architektonischen Anordnung, so vornehmlich in der bildlichen Darstellung, die frei erhabene Anschauungsweise des classischen Alterthums in unmittelbarem Bezuge auf die Gegenwart, — wozu sie eben durch ihre Freiheit berechtigt und, wie es scheint, berufen ist, — entgegen. Wie es verlautet, haben wir gegenwärtig der Ausführung dieser Gruppen, und somit ohne Zweifel einer der schönsten Zierden Berlin's, entgegen zu sehen.

Rückblick auf Schinkel's architektonische Principien.

Die letzten Entwürfe haben uns schon bedeutende Beispiele von Schinkel's Thätigkeit im Fache der bildenden Kunst und von der Weise, wie er auch diese behandelt, gegeben. Ehe ich indess ganz zu der letzteren übergehe, dürfte es günstig sein, noch einmal die Grundzüge des an seinen architektonischen Werken sich aussprechenden Charakters zusammenzustellen. — Die einfachen Formen der griechischen Architektur, in ihrer klaren Gesetzmässigkeit, sind es, von denen Schinkel vorzugsweise ausgeht. Aber er ist kein Copist dieser Formen; er hat vielmehr ihr inneres Wesen in sich aufgenommen und schafft lebendig und frei aus dem Geiste der griechischen Kunst heraus. Eben aus diesem Grunde weiss er die verschiedenartigsten Aufgaben stets auf eine classische Weise zu gestalten, Grosses und Geringes mit classischer Consequenz durchzubilden, und die griechischen Elemente zu mannigfach neuen Combinationen, den um-

fassenderen Bedürfnissen der Gegenwart gemäss, weiter zu führen. Er bleibt zugleich nicht einseitig bei diesen Elementen stehen; wo dieselben für die höheren Bedürfnisse der Gegenwart nicht ausreichen, da führt er neue Formen in die Kunst ein, welche den edelsten Ausdruck für diese Bedürfnisse enthalten; und gleichwohl spricht sich in der Durchbildung dieser neuen Formen wiederum derselbe classische Geist aus. So treten uns seine architektonischen Principien in einer klaren innerlichen Harmonie entgegen; so erscheint uns in diesen Principien ein bedeutsames Element des Fortschrittes, welches das Gegebene nicht bloss in seiner reinsten Gestalt auffasst, sondern dasselbe auch als ein Entwickelungsfähiges bezeichnet und selbst diese Entwickelung in grossartigen Zügen darlegt. So repräsentirt er uns eine innerlich lebensthätige Kunst, welche den Mitlebenden die schönste Genugthuung gewährt.

Freilich ist Vieles von dem Wichtigsten, was er geleistet, eben nur im Entwurfe vorhanden, nicht in körperlicher Ausführung in das Leben eingetreten; freilich kann man vermuthen, dass er selbst vielleicht, durch grössere Aufgaben und die angemessene Ausführung solcher angeregt, noch Bedeutenderes, noch tiefer Einwirkendes würde geleistet haben. Doch ist wenigstens das, was in seinen Entwürfen vor uns liegt, gewiss auf keine Weise verloren und wird auch so von dem entschiedensten

Einflusse auf den weiteren Gang der Kunst bleiben. Schon ist eine Schaar von zum Theil höchst vorzüglichen Schülern und Nachfolgern da, welche sich seine Principien mit lebendigem Sinne angeeignet haben und dieselben in den mannigfachsten Leistungen zur weiteren Anwendung bringen; schon ist in und bei Berlin eine Menge von Gebäuden emporgestiegen, die durch ihren schönen, reinen Styl auf die bedeutsamen Einflüsse des Meisters, von dem dieser Styl ausgebildet wurde, zurückdeuten. Zwar finden sich im Ganzen fast gar keine Anlagen von höherer, monumentaler Bedeutung unter diesen Gebäuden; sie sind fast sämmtlich eben nur für den Bedarf des täglichen Lebens bestimmt, aber auch so bieten sie in der Fassung des Ganzen und in schmückenden Einzelheiten mannigfach interessante Beispiele dar; auch besteht der grössere Theil derselben aus Landhäusern, in denen wiederum eine grössere Freiheit der Form, als bei der Enge des städtischen Verkehrs, gestattet ist. Die freieren Elemente von Schinkel's späteren architektonischen Leistungen sind es besonders, die an diesen Gebäuden hervortreten, — zuweilen zwar in einer Weise, die sich wiederum von der gemessenen Consequenz Schinkel's mehr oder weniger zu entfernen scheint. Doch liegt dies, wie es mir scheint, eines Theils eben nur darin, dass diese Gebäude zumeist von jüngeren Architekten gebaut wurden, bei denen das Höchste, was der Künstler aus eigener Kraft

zu erringen hat, das Maass in der Kunst, noch nicht in gleicher Weise zum Bewusstsein hervorgedrungen sein mochte; anderen Theils darin, dass auch dies Momente in der Entwickelung der Architektur selbst sind, in denen natürlich, da man nach einem noch nicht vollendeten Ziele hinstrebte, da man sich somit dieses Zieles noch nicht mit voller Deutlichkeit bewusst war, das Maass nur um so schwerer gefunden werden konnte. Jedenfalls aber spricht sich in der Mehrzahl dieser Leistungen ein frischer, zumeist sehr gehaltvoller Lebensdrang aus, der die schönste Zukunft zu verheissen scheint und dessen Leistungen von denjenigen unendlich verschieden sind, die für ähnliche Bedürfnisse (einige wenige Beispiele ausgenommen) etwa zu Anfange dieses Jahrhunderts hervorgebracht wurden. Freilich kommen diesem schönen Aufschwunge unserer jungen Architektur viele sehr begünstigende äussere Umstände entgegen. Ich will unter diesen nur Einen anführen, der für die in Rede stehenden Verhältnisse beim ersten Anblicke zwar als ein untergeordneter erscheint, den ich aber für eine künstlerische Gestaltung der Umgebungen des Lebens nichts destoweniger für sehr wichtig halte. Ich meine die der jüngsten Vergangenheit angehörige Erfindung der sogenannten Dorn'schen Dächer, die, ebenso wohlfeil wie von grossem practischen Nutzen, zugleich für die schöne Form der Gebäude im höchsten Grade günstig wirken; da sie nemlich nur

einer geringen Neigung bedürfen, so vereinigen sie sich durchaus harmonisch mit den klaren, ruhigen Linien des classischen Architekturstyles, und entfernen somit die unförmliche, alle Schönheit vernichtende Last der bisher üblichen Ziegeldächer, deren barbarische Erscheinung zu ertragen allein nur durch die Uebergewalt einer steten Gewöhnung möglich gemacht werden konnte. Es ist bekannt, dass diese Ziegeldächer es waren, die Winckelmann (den man das Auge der Schönheit genannt hat) aus der nordischen Heimath vertrieben, als er sie nach langer Trennung zu besuchen kam.

Entwürfe zu plastischen Arbeiten, zumeist für architektonische Zwecke.

Die Kunst der Architektur erscheint überall, und besonders in denjenigen Perioden, in denen sich eine höhere Cultur entwickelt, mit der bildenden Kunst verbunden; die Werke der letzteren, innerhalb einer solchen Verbindung, sind als ein integrirender Theil von den Werken der ersten zu betrachten. Die Bildwerke dienen der Architektur nicht bloss als ein zufälliger, auf diese oder jene Weise zu gestaltender Schmuck, dessen Dasein etwa nur den grösseren oder geringeren Reichthum der Anlage bezeichnet: sie sind der Form und der Idee nach wesentlich nothwendig zur Vollendung des architektonischen Ganzen. Die architektonischen Formen können immer nur die allgemeinen Gesetze der Erscheinung ausdrücken; wo diese zu individueller Bedeutung erhoben werden sollen, da muss die bildende Kunst, die Darstellung der beseelten Gestalt, hinzutreten. Wo es darauf ankommt, die eigenthümlich besondere Bedeutung des einzelnen

Werkes der Architektur auszusprechen, da kann dies (so lange man überhaupt das höhere Element der Kunst als ein gültiges anerkennt) nur durch bildliche Darstellung, die eben das Einzelleben und die Conflicte desselben zum Gegenstande hat, geschehen. Natürlich aber darf diese bildliche Darstellung nicht auf eine willkürliche Weise gefasst werden; da aus der Verbindung von Architektur und bildender Kunst Ein Ganzes hervorgehen, da die Bildwerke in dieser Beziehung nur die Blüthe, die sich aus dem Stamme der Architektur entwickelt, vorstellen sollen, so ist es nöthig, dass eben dieses Verhältniss sich kund gebe, dass den freien Werken der Kunst dieselben allgemeinen Gesetze zu Grunde liegen, dass sie nach den Bestimmungen eines, mit den architektonischen Principien übereinstimmenden, streng gemessenen Styles behandelt werden. Für das Ganze, in seiner Idee und in deren Gestaltung, ist es also nöthig, dass beides, Architektur und Bildwerke, aus Einem Geiste geschaffen werde, dass Ein Künstler es sei, der dieses Ganze erfinde, wenn es auch nicht nöthig ist (in vielen Beziehungen sogar nicht zweckmässig sein würde), dass er überall selbst an die technische Ausführung Hand anlege.

Eine hohe Anforderung wird nach alledem an den Architekten gemacht, wenn er seine Kunst in ihrer ganzen Bedeutsamkeit vertreten soll. Wenige Architekten aber sind in der neueren Zeit aufgetreten, die einer solchen Anforderung Genüge ge-

leistet hätten; eines lebendigeren Talentes für die bildende Kunst ermangelnd, waren sie zumeist genöthigt, einen Haupttheil ihrer Arbeit der Willkür Anderer zu überlassen, und sehr selten nur hat es der Zufall gefügt, dass diese auf die Idee des Ganzen, auf eine entsprechende stylistische Behandlung einzugehen wussten. Um so bedeutender wiederum steht Schinkel da, indem ein gütiges Geschick seinem Geiste die reichste Fülle bildlicher Anschauungen gegeben, indem er selbst dies sein Talent für die bildende Kunst zu einer grossen Vollendung durchgebildet hat. In seinen architektonischen Entwürfen sind auch die hierher bezüglichen Theile ebenso lebenvoll, mit derselben Rücksicht auf das Ganze durchgearbeitet, wie die Formen der Architektur selbst. In der stylistischen Behandlung schliessen sie sich durchaus harmonisch der letzteren an; in Bezug auf die Idee der Darstellung spricht sich in ihnen die specielle Bedeutung des Gebäudes, für welches sie entworfen wurden, in grossartig freien Zügen aus.

Schon bei der Betrachtung von Schinkel's monumentalen Entwürfen wurde bemerkt, dass auch in diesen Werken seiner Hand seine classische Richtung sich mit Entschiedenheit geltend macht. Natürlich war dies bei denjenigen bildlichen Darstellungen, welche sich einem architektonischen Ganzen unterordnen, um so mehr bedingt, als die Bildwerke hier mit wirklich griechischen, oder im griechischen

Geiste componirten Bauformen in Uebereinstimmung stehen mussten. Es sind die idealen Gestalten der classischen Kunst in ihrer rein menschlichen Würde, es ist jene einfach symbolische, mit Wenigem Vieles andeutende Darstellungsweise, was auch in diesen Werken unserem Auge gegenübertritt; aber Schinkel schafft in diesem Elemente wiederum frei von innen heraus, er hält eben nur das Allgemeingültige, Allgemeinverständliche desselben fest, ohne (wie es anderweitig Beispiele genug giebt) das, was nur der archäologischen Wissenschaft angehört, neu beleben zu wollen.

Für eine der geistreichsten Compositionen dieser Art halte ich diejenige, welche von ihm für den Fronton der Hauptwache Berlins entworfen wurde. Ich habe auf dieselbe schon im Obigen hingedeutet. Sie enthält, in einer Reihenfolge von Gruppen, ein umfassendes Bild des Krieges. Zwei Kriegergruppen auf zweispännigen Kriegswagen stürmen in der Mitte des Giebelfeldes gegen einander; zwischen ihnen ist die Siegesgöttin, welche die Rosse des einen Wagens lenkt und die des anderen zurückscheucht, so dass hier bereits der Lenker der Rosse dem Wagen entflieht. Hinter dem letzteren sieht man Scenen der Verwüstung, welche die jetzt Besiegten über das Land hereingeführt: ein Krieger schleift eine Jungfrau an den Haaren sich nach, Unbewaffnete flüchten, in der Ecke des Giebels Weiber, Kinder und Greise um Hilfe fle-

hend. Auf der anderen Seite folgen auf den von der Victoria geführten Wagen zunächst einige Gruppen, welche die gänzliche Niederlage der Feinde bezeichnen, sodann in der Ecke die Klage einer Familie über den Leichnam eines gefallenen Helden. Der reiche Inhalt ist hier mit wenigen Mitteln klar ausgesprochen; die verschiedenen Gruppen reihen sich auf eine harmonische Weise, den Raum ebenmässig ausfüllend, an einander; die Gestalten, nackt oder in einer Gewandung, welche die Bewegung der Körperformen klar wiedergiebt, treten überall deutlich und bestimmt aus dem reichbewegten Ganzen hervor. Die leichte Skizze, welche Schinkel von dieser Composition mittheilt, gab Gelegenheit, ein höchst interessantes, der Würde jener Localität sehr wohl entsprechendes plastisches Werk auszuführen; wie nothwendig dasselbe zur Vollendung des Gebäudes (schon in allgemein ästhetischem Bezuge) gewesen wäre, ist bereits früher angedeutet *).

Noch verschiedene andere Compositionen, besonders für die Giebelfelder griechischen Styles, hat Schinkel in der Sammlung seiner architektonischen Entwürfe bekannt gemacht. Ich will hier nur kurz

---

*) Ich freue mich, hier die Bemerkung hinzufügen zu können, dass in der That eine plastische Ausführung der genannten Composition, in der entsprechenden Grösse, vorhanden ist. Sie findet sich im Inneren des Zeughauses von Berlin, zum Schmuck eines der grossen Waffensäle desselben, angewandt.

auf den schönen Giebelschmuck des Packhofgebäudes und auf den der Sternwarte zu Berlin hindeuten, welche beide, von plastischen Künstlern ausgeführt, den genannten Gebäuden zur vorzüglichsten Zierde gereichen. — Am Interessantesten aber sind die Sculpturen, welche das Gebäude der neuen Bauschule zu Berlin schmücken und die, nach Schinkel's Entwürfen, vollständig und zwar durchweg mit einer grossen Trefflichkeit ausgeführt sind. (Sie bestehen, wie das gesammte Aeussere des Gebäudes, aus gebranntem Thon.) Diese Sculpturen zerfallen, nach den Räumen, zu deren Ausstattung sie dienen, in verschiedene Cyklen. Als einen Hauptcyklus kann man zunächst diejenigen betrachten, welche in den Fensterbrüstungen des Hauptgeschosses angebracht sind. Es sind die Bilder einer Architekturgeschichte, d. h. einer solchen, die mit freien Zügen nur einige grosse Phasen ihrer Entwickelung andeutet, ohne sich gerade sonderlich viel auf das der Wissenschaft angehörige Detail einzulassen. Die Reihenfolge beginnt mit den Zerstörungen des Glanzes der alten Welt: umgestürzte, zerbrochene Theile antiker Gebäude, über denen Erschlagene hingestreckt liegen oder neben denen Wehklagende sitzen. Dann sieht man den Aufschwung zu neuem Leben. Der Genius mit Fackeln in den Händen schwebt heran, und Blumen spriessen unter ihm hervor; neue Thätigkeit beginnt; einzelne Formen der Arbeit deuten auf die Periode

des Mittelalters. Dann folgen zahlreiche Bilder eines frisch bewegten Geschäftes; Steine werden herbeigeführt, zusammengefügt, Balken behauen, Gewölbe aufgerichtet, Malerei und Bildhauerkunst bringen dem neu gewonnenen Dasein ihre verschönernden Gaben. Die Auffassung, die Behandlung in diesen Scenen ist wiederum ganz classisch; die reine, nackte Körperform herrscht durchaus vor, die Bewegungen entwickeln sich demgemäss in freier Unmittelbarkeit, in unbefangener Naivetät; aber darin besteht gerade die Schönheit dieser Darstellungen, dass sie eben, wie die Antike, das Leben in seiner reinen Natürlichkeit, in Kraft und Unschuld zugleich, fassen. Von einer Nachahmung der Antike kann hier jedoch gar nicht die Rede sein, indem diese Darstellungen eben nur auf das Nächstliegende, auf das allgemein Menschliche, ausgehen und nur hierin die Bedeutung des Gebäudes aussprechen. Nicht minder interessant und eigenthümlich ist der zweite Hauptcyklus, der die Darstellungen an den Gewänden der beiden Portale umfasst; an dem einen derselben sind nämlich die Bilder der Architektur in ihrer Bedeutung als schöne Kunst (besonders die Personificationen der Säulenordnungen), an dem andern die Bilder der Architektur als Wissenschaft vorgestellt. Es würde zu weit führen, wollte ich auch noch auf die anderen Zierden dieses merkwürdigen Gebäudes, — das in seinen bildnerischen, wie in seinen architektonischen Theilen gleiche Be-

deutung für eine neue, auf classischer Grundlage frei entwickelte Kunst hat, — näher eingehen.

In seinen kirchlichen Entwürfen hat Schinkel im Ganzen wenig von bildnerischen Darstellungen in grösserem Maassstabe mitgetheilt; als Grund hierfür darf man wohl annehmen, dass die zumeist beschränkten Mittel diesen reicheren Schmuck seltner verstattet haben, dann aber auch, dass von den bedeutenderen Entwürfen nur sehr wenige zur Ausführung gekommen, somit diese Einzelheiten auch nicht in gleichem Maasse durchgearbeitet sind. Doch finden sich auch so Andeutungen genug für eine Behandlungsweise der hierher gehörigen Darstellungen in classischem Sinne, wozu natürlich, da die gebräuchlichen Typen derselben bis in das classische Alterthum hinaufreichen, eine sehr gültige Veranlassung war. Dass eine solche Behandlungsweise die christliche Auffassung nicht nothwendig beschränke, ist genügend durch die Geschichte der Kunst erwiesen. Aber gerade für dies Verhältniss findet sich ein sehr bedeutsames Beispiel in Schinkel's Entwürfen, welches, wie es scheint, eine besondere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt: ich meine seine (in verschiedenen Heften sich wiederholende, wenn auch mehrfach modificirte) Behandlung des Crucifixes, das zum Altarschmucke bestimmt ist. Schinkel hat diesem Gegenstande eine mehr künstlerische Fassung zu geben versucht; er stellt den Erlöser nicht am Kreuze hängend, sondern vor demselben auf

einer Kugel stehend dar, so dass nur die Arme an das Kreuz geheftet bleiben. Um den Unterkörper des Erlösers hat er ein volleres Gewand geschlagen, zumeist auch über die Arme des Kreuzes selbst ein teppichartiges Gewand gehängt, um so dem Ganzen mehr Fülle und plastische Wirkung zu geben. Diese Darstellung soll natürlich nicht dazu dienen, den Moment der Kreuzigung selbst zu vergegenwärtigen; sie ist — im Sinne der classischen Kunst — symbolischer Art; sie deutet allerdings auf den Opfertod des Erlösers hin, aber sie fasst den Erlöser nicht als den seinen Qualen erliegenden Menschen, sondern als den Sieger über das Leiden der Welt auf; sie giebt uns nicht den steten, abschreckenden Anblick eines zu Tode Gefolterten, sondern leitet unser Gefühl von dem Opfer zu dessen gnadenreichen Folgen hinüber; sie wirkt auf unser Gefühl in einer wahrhaft erhebenden Weise und schliesst sich, auch in Bezug auf die äussere Form, würdig einer würdigen Umgebung an. Die Darstellung ist in classischem Sinne erfunden, aber ebenso mit christlichem Gefühle gedacht. Auch findet in der That jene düstere Vorstellung dadurch keine Sanction, dass sie eben lange Zeit in Gebrauch gewesen: ihre Erfindung, ihre grösste Verbreitung gehört denjenigen Perioden an, da in der Kunst materielle Elemente vorzugsweise überwiegend waren. Die hohe Kunst des christlichen Alterthums (mangelhaft in der äusseren Form, höchst

tiefsinnig und würdig in ihrem inneren Wesen) kennt durchaus keine Crucifixe; wenn man in jener Zeit den Erlöser darstellen wollte, so geschah dies am liebsten unter dem zarten Bilde des guten Hirten; so ist z. B. die Darstellung eines Sarkophages, an dem der gute Hirt als Jüngling zwischen zweien Schafen steht und das eine derselben liebkost, ebenso edel künstlerisch gedacht, wie aus dem innigsten Gefühle hervorgegangen. Erst in der düstern Kunst der Byzantiner werden die Crucifixe häufig und mit Vorliebe, zugleich von vornherein in der abschreckendsten Gestalt, gebildet. Das grossartige vierzehnte Jahrhundert, die erste Blüthezeit der modernen Kunst, hat wiederum im Ganzen nur wenig solcher Darstellungen, dagegen sie im fünfzehnten (der Zeit, in welcher man überall bestrebt war, die formale Seite der Kunst, oft mit grosser Einseitigkeit, durchzubilden) wiederum häufiger hervortreten. Auch auf dem Gipfel der modernen Kunstentwickelung, in den ersten Decennien des sechszehnten Jahrhunderts, finden sich, in Italien wenigstens, diese Darstellungen sehr selten, und nur in der, nicht zu ihrer Vollendung gediehenen Kunst des Nordens kommen sie auch in dieser Zeit mehrfach vor. Am meisten aber beliebt und mit kaltblütigster Sorgfalt durchgearbeitet erscheinen die Crucifixe in der Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts, da auf's Neue, im Süden wie im Norden, derbsinnliche Auffassungsweise in der Kunst

vorherrscht und sich dieser, wenigstens in vielen Schulen, ein gewisses, ich möchte sagen: fanatisch-religiöses Element zugesellt, was damit eben im besten Einklange steht. Das aber ist, wie es mir scheint, wiederum eine der dankenswerthesten Einwirkungen der Antike auf die Kunst unserer Zeit, dass sie, indem sie die Formen der letzteren läuterte und reinigte, diese Formen eben auch zur Aufnahme geläuterter und erhabener Ideen würdig machte, ohne dass man irgendwie mit Grund sagen kann, dass hierdurch zugleich die Einführung speciell pantheistischer Elemente bedingt werde. Oder ist es nöthig, dass ich hier, um noch ein anderes Beispiel als Schinkel's Zeichnung anzuführen, etwa an Thorwaldsen's kolossale Christusstatue erinnere, die, im reinsten classischen Sinne gebildet, zugleich ihre Aufgabe löst, wie vielleicht kein Werk früherer Zeiten?

Historische Malerei.

Die bisher besprochenen Entwürfe Schinkel's für Werke bildender Kunst sind solche, welche im unmittelbaren Bezuge zur Architektur stehen, vornehmlich solche, welche durch die Formen der Architektur bedingt werden und sich diesen, als ein wesentlich nothwendiges Glied des Ganzen, anschliessen. Aber Schinkel hat auch selbständige Werke bildender Kunst geliefert, wenn schon in ihnen, namentlich in denjenigen, welche dem Fache der historischen Malerei angehören, — wie es sich durch alles Vorhergehende ergeben muss, — wiederum eine verwandte Weise der Auffassung und Behandlung zu Grunde liegt. Die Hauptstelle unter diesen nehmen seine Entwürfe zu den, in den Vorhallen des Berliner Museums auszuführenden Wandmalereien ein, Arbeiten von einer so eigenthümlichen Vollendung, in Bezug auf die äussere Darstellung wie auf die Durchbildung des ihnen zu Grunde liegenden Gedankens, dass ihnen, obgleich

sie niemals öffentlich ausgestellt wurden, doch bereits die entschiedenste Anerkennung im weitesten Kreise zu Theil geworden ist. Der erste Eindruck, den diese Malereien (denn sie sind, wenn auch in kleinerem Maasstabe, aufs sorgfältigste in Farben ausgeführt) auf den Beschauer hervorbringen, hat etwas eigen Ueberraschendes, eben in Bezug auf den Adel in der Form, auf den Reichthum der Gestaltung, auf die grossartige Harmonie der Färbung, die in ihnen herrschen; man erwartete auch hier (wie es in den oben besprochenen, für die baulichen Zwecke bestimmten Compositionen der Fall ist) mehr nur skizzenartige Entwürfe, mehr nur die Andeutung der Ideen, nach denen der bildende Künstler, um sich so den Anforderungen des Ganzen zu fügen, würde zu arbeiten gehabt haben; man ist nicht darauf vorbereitet, den Architekten auch in der frei bildenden Kunst als einen vollendeten Meister wiederzufinden. Doch stehen diese Arbeiten nicht vereinzelt da; noch manche andere reihen sich ihnen an, die man in gewissem Sinne vielleicht als die Vorbereitungen zu diesen betrachten kann. So glaube ich hier ein grosses kraftvolles Oelgemälde vom Jahre 1827, welches, inmitten eines dichten südlichen Haines, eine idyllische Scene zwischen einem Mädchen und einem Knaben darstellt, nennen zu dürfen, ein Bild, in dem das edelste Formenstudium hervortritt. So war Schinkel ungefähr gleichzeitig mit diesem Gemälde (oder zunächst

vorher), mit ausgedehnten historischen Compositionen beschäftigt, welche den Ereignissen der Freiheitskriege gewidmet sein sollten. Er hatte die Absicht, diese Compositionen ganz ideal (d. h. also: im Sinne der classischen Kunst) zu halten. Sie sollten kein Portrait jener Ereignisse sein, was nur zur Darstellung mehr oder weniger zufälliger Einzelheiten führen, aber nicht den grossen Gang, den allgemeinen Inhalt derselben andeuten kann; sie sollten eben diesen Gang, die wichtigsten Ereignisse jener denkwürdigen Jahre als ein Ganzes — gewissermaassen als eine Parallele der Wirklichkeit — zusammenfassen. Alles demnach, was an die Zufälligkeiten der heutigen Existenz erinnert (namentlich die Beschränkung des Costumes) sollte wegfallen, nur das allgemein Menschliche sollte in ihnen hervortreten, dabei aber das aufgenommen werden, was zur höheren Charakteristik, vielleicht in einer gewissen symbolischen Weise, nothwendig gewesen wäre. Jene Composition für das Giebelfeld der Berliner Hauptwache, so wie manche Scene der für das Museum bestimmten Gemälde dürfte uns die Behandlungsweise, die sich Schinkel hiebei vorgezeichnet, erkennen lassen. Indess sind von diesem Unternehmen nur einige Theile zur Ausführung gekommen.

Die für die Vorhallen des Berliner Museums bestimmten Malereien wurden von Schinkel im Jahre 1828 begonnen. Ich bezeichnete sie vorhin

als selbständige Werke bildender Kunst, im Gegensatz gegen diejenigen, welche unmittelbar, als ein nothwendiges Glied, dem architektonischen Ganzen angehören. Das sind sie gewiss; darum aber stehen sie keineswegs ohne ein näheres Verhältniss zu dem Gebäude, für welches sie bestimmt wurden, — weder zu der Architektur, noch zu dem Zwecke desselben, da. Auch sie fügen sich den allgemeinen architektonischen Bedingungen und entsprechen dem angewandten architektonischen Style, aber in derjenigen freieren Weise, dass die Architektur für sie gewissermaassen nur den Rahmen und Einschluss bildet; auch sie sprechen die besondere Bedeutung des Gebäudes aus, aber freilich in einer ungleich reicheren, umfassenderen Weise, als es bei den im Obigen besprochenen bildlichen Entwürfen verstattet sein konnte. Man mag dies Verhältniss wenn man will, auch hier immerhin noch als eine Schranke bezeichnen; aber es ist eine Schranke, welche nicht die Freiheit, sondern nur die Willkür der bildenden Kunst aufhebt, eine Schranke, welche der Darstellung ein höheres Gesetz zu Grunde legt und alles Niedrige, was den Zufälligkeiten der Erscheinung angehört, daraus entfernt hält. Denn das eben bedingt überall die Grösse der monumentalen Kunst (in ihrer höchsten Bedeutung), dass sie wesentlich auf die Idee der Erscheinung, auf das Ursprüngliche und Dauernde derselben, eingehen muss und dass sie in solcher Art, selbst wenn kein äus-

seres Gebot da ist, mit den strengeren Gesetzen der Architektur in Uebereinstimmung tritt.

Schinkel's Malereien stellen die Entwickelungsmomente der Cultur, — der harmonischen Gestaltung des Lebens in seiner Erscheinung, sofern dieselbe aus dem Geiste der Schönheit hervorgeht, dar. Sie bezeichnen somit den Zweck jenes Gebäudes in seiner erhabensten Bedeutung, indem dasselbe vor allem bestimmt ist, durch die Monumente, welche es bewahrt, die unmittelbaren Zeugnisse eben desselben Entwickelungsganges der menschlichen Cultur vor die Augen des Beschauers zu führen. Diese Monumente aber sind nur einzelne Bruchstücke, ihre Entstehung war durch unendliche äussere Verhältnisse bedingt: — den Zusammenhang im Grossen und Ganzen zu fassen und frei zu veranschaulichen, sollten eben jene Malereien am Aeusseren des Gebäudes dienen. Sie sind also, dem Begriffe nach, ganz allgemein gehalten, in einer durchaus idealen Weise behandelt; sie gehen auf die einzelnen Momente der Geschichte oder Tradition, die eben den Blick wieder auf die äusseren zufälligen Verhältnisse des Lebens führen würden, auf keine Weise näher ein. Ihre Gestalten haben nur in sich selbst und in ihrem Zusammenhange, nur als Personificationen allgemeiner Ideen, ihre Bedeutung. Aber es sind nicht die Erfindungen einer nüchternen Abstraction; es sind lebendige Gedanken, die sich in ihnen verkörpert haben; in freier Indi-

vidualität, in naiver Aeusserung des Lebens reihen sich diese Gestalten harmonisch aneinander. Einige von ihnen gehören der Anschauungsweise des griechischen Alterthums an; aber auch an diesen ist eben nur jene allgemeinere Bedeutung (sofern sich dieselbe in ihnen vorzüglich klar ausgeprägt hatte), nichts dagegen von den speciellen Verhältnissen und Beziehungen der Mythengeschichte, aufgenommen.

Einige Andeutungen über den Inhalt dieser Malereien im Einzelnen (denn eine ausführliche Beschreibung würde hier zu weit führen, würde auch nur wenig Anschauliches bieten können) mögen dazu dienen, die eben ausgesprochenen Bemerkungen über die Idee des Ganzen näher zu bezeichnen. Die Malereien zerfallen, der Räumlichkeit gemäss, in zwei Cyklen; der bedeutendere ist derjenige, welcher die Wände der grossen äusseren Halle des Museums schmücken soll; der zweite war für die Halle über der Treppe bestimmt. Jeder von diesen Cyklen sollte aus vier Gemälden bestehen. In der äusseren Halle (wo die Malereien etwa die obere Hälfte der Wände einnehmen sollen) sind dies die schmalen Seitenwände, mit Gemälden von quadratischer Form, und die Hauptwände zu den Seiten des Einganges, mit Gemälden, die etwa sechsmal so lang wie hoch sind. Dem Inhalte nach sondert sich dieser äussere Cyklus in zwei Haupttheile, von denen der eine, makrokosmisch, die Entwickelung

der Weltkräfte (als Wesen ethischer Bedeutung) von der Nacht zum Lichte, der andere mikrokosmisch, die Entwickelung der geistigen Cultur des Menschen, vom Morgen zum Abende des Lebens, darstellt. — Das erste Bild ist das der linken Seitenwand: ein dunkler, purpurschimmernder Kreis, der von seligen sternetragenden Gestalten, die sich in harmonischen Bewegungen durcheinander schlingen, erfüllt wird; in der Mitte ein riesiger Greis, — Uranus, die Arme liebevoll ausbreitend. Es ist die Darstellung der göttlichen Kräfte in ihrer ursprünglichen Heiligkeit und Reinheit. — Das folgende Gemälde, eins der beiden Langbilder, stellt das Hinaustreten dieser Kräfte in die Welt dar. Es enthält einen langen Zug unzähliger schwebender Gestalten, die aus nächtlich graublauem Dunkel sich in das lichte Blau des Tages hinüberziehen. Zu Anfange sieht man Kronos und die Titanen in das Dunkel hinabweichen, Zeus und lichttragende Wesen vor ihm zur neuen Herrschaft emporsteigen. Die Nacht, ein grosses schönes Weib, breitet ihren Mantel, unter dem mannigfache Gruppen Schlafender ruhen, über sich empor. Von da zieht es in das Leben des Tages hinaus, anfangs noch träumerisch und zögernd, dann immer kräftiger, entschlossener, bewegter. Geberden und Attribute bezeichnen hier die Hauptmomente der Existenz; Kampf gegen die verfolgenden Gestalten der Tiefe, das Hinabgiessen des Thaues, Hinabstreuen von

Saamen und Blüthenstaub u. dergl. m., giebt die mannigfachsten Motive für die Darstellung. Immer lebendiger und heiterer wird es; Eros und Venus Urania erscheinen; endlich, neben verschiedenen anderen Gestalten, Phöbus auf dem Sonnenwagen und die Grazien, die über ihm schweben. — Das dritte Gemälde (wiederum ein Langbild) enthält, wie bemerkt die eigentliche Darstellung menschlicher Cultur. Es beginnt mit dem Jugendalter des Menschen; sibyllinische und dichterische Begeisterung, Versuche bildender Kunst ziehen den Wilden zu dem Bande der Sitte heran und wandeln die Uebung roher Kraft zum heiteren Spiele; das Fest der Ernte bezeichnet die Freude am heimathlichen Boden. Auf der Mittaghöhe des Lebens entspringt unter den Hufen des Flügelpferdes der Quell der Phantasie; er stürzt hinab in eine kühle Grotte, in deren Tiefe, halb verdeckt von dem Schleier des fallenden Wassers, die Göttinnen des Schicksals sitzen. Nymphen sind mannigfach am Rande der Grotte beschäftigt, Helden und Dichter werden mit ihrem Wasser erfrischt, Werkleute und Gesetzgeber holen von da Kräftigung für ihr Thun. Jenseit der Grotte geht es in den Abend des Lebens hinein; hier wird zur Erfüllung, was vorher Ahnung war. Die Kunst breitet sich in erhabenen Werken aus, der Genius hat sich dem schaffenden Künstler zugesellt; an die Säulen des Tempels lehnt sich die Weinlaube und das fröhliche Fest der Kelter. Die Musen tanzen

hier, dem greisen Dichter nah, ihren feierlichen Reigen; edle Krieger kehren siegreich heim, von der Göttin des Sieges geleitet. Auf einsamer Höhe schaut der Weise zu den Gestirnen empor, und nach unbekannten Küsten hinaus zieht der Schiffer, dem die Muse ihren segensreichen Gruss mitgiebt. — Das vierte Bild endlich zeigt den Schluss des Irdischen und seine Verklärung. Wehklagend ist eine Familie auf den Stufen eines Grabmales vereint, das von nächtlichen Wolken beschattet wird. Ueber den Wolken aber bricht der Schimmer eines neuen Tages herauf; eine verklärte Gestalt schwebt zum Lichte empor, von seligen Wesen empfangen. — In diesen Bildern ist es indess, wie reiche Composition sich auch entfalte, mehr nur die Cultur an sich, welche dargestellt wird; das Leben erscheint hier im Allgemeinen in einer hohen, ungetrübten Heiterkeit. Die Frucht, welche die Cultur auch für das Leben in seinen beschränkten, in seinen widerwärtigen Verhältnissen bringt, — die moralische Bedeutung der Cultur — stellt sich in den beiden, nur zur Vollendung gekommenen Bildern des zweiten Cyklus dar. Diese zeigen den Menschen im Kampfe mit dem von aussen hereinbrechenden Unglücke und die innere Kraft, mit der er es wagt, der Uebermacht entgegen zu treten. Das erste Gemälde ist die Darstellung einer Ueberschwemmung und der aufopfernden Liebe, welche Rettung versucht und möglich

macht. Das zweite stellt den Einbruch barbarischer Horden in friedliche Wohnungen dar, Gewandheit und Kühnheit im Gegensatz gegen rohe Gewalt. Die beiden noch nicht entworfenen Bilder dieses zweiten Cyclus sollten, soviel ich weiss, die Ueberlieferung der durch das Leben und im Culturverbande gewonnenen Resultate, in der Wissenschaft auf der einen, in der Kunst auf der anderen Seite, enthalten.

Ich konnte den Inhalt der Bilder nur in flüchtigen, ungenügenden Zügen andeuten; die lebenvolle Entwickelung dieser Ideen, das heitere Spiel dieser fast unzählbaren Gestalten, die hohe Schönheit, die überall in ihnen waltet, kann nur im Anschauen der Gemälde selbst empfunden werden. Es ist wiederum der Geist der classischen Kunst, aus dem sie gebildet sind, aber dieser Geist nur, sofern er die Natur selbst in ihrer edelsten Würde erfasst oder sie darauf zurückführt; es ist eine classische Compositionsweise, die in ihrer Behandlung hervortritt, aber auch diese nur, sofern hierin diejenige freie Symbolik der Kunst zu Grunde liegt, welche die Darstellung der Idee mit den einfachsten Mitteln erreicht; es entwickelt sich in diesen Bildern, von den classischen Elementen aus, wiederum eine Weise der Anschauung, welche den inneren Bedürfnissen der modernen Zeit entspricht, aber die letzteren eben durch jene Elemente zu einer neuen Läuterung emporführt. — Aber freilich ist mit Zuversicht hinzuzufügen, dass der Eindruck und die

Wirkung dieser Compositionen sich noch um ein Bedeutendes steigern werde, wenn sie in dem nothwendigen grösseren Maassstabe und in derjenigen architektonischen Umgebung, auf welche sie berechnet sind, zur Ausführung gekommen sein werden. Wir hatten sie lange in den Hallen des Museums schmerzlich vermisst; so schön das Gebäude ist, so machte es dennoch, mit seinen leeren, kalten Wänden, fast den Eindruck einer Ruine. Jetzt werden die sehnlichsten Wünsche aller Kunstfreunde Berlin's in Erfüllung gehen, wird das theuerste Vermächtniss, welches Schinkel uns hinterlassen, dem Leben des Tages frei dargeboten werden. Se. Majestät der jetzt regierende König hat die Ausführung der Gemälde, al Fresco, befohlen; Cornelius hat die Leitung, C. H. Hermann, einer der tüchtigsten Frescomaler, und andere Künstler haben die Ausführung übernommen, und schon sind die Vorbereitungen dazu begonnen.

Schinkel's architektonische und bildnerische Leistungen, wie sie im Vorigen besprochen sind, stehen, wie bemerkt, in gegenseitigem Verhältnisse zu einander; die Gesammtanschauung beider Richtungen giebt erst ein zureichendes Bild seines künstlerischen Charakters. Doch ist mit ihnen seine Thätigkeit im Fache der Kunst keineswegs abgeschlossen: noch in manchen andern Zweigen hat er bedeutend und folgenreich gewirkt und auch letztere dürfen nicht übergangen werden, wenn es sich darum handelt, den ganzen Reichthum dieser seltenen Erscheinung zu würdigen.

Landschaftliche Gemälde.

Schinkel wird den vorzüglichsten Landschaftsmalern zugezählt, welche an dem neuen Aufschwunge der Kunst im gegenwärtigen Jahrhunderte Theil hatten; seine Arbeiten in diesem Fache gewähren aber nicht bloss in Bezug auf dies Verhältniss, sondern auch an sich ein eigenthümliches Interesse. Um die Richtung näher zu bezeichnen, die er in seinen landschaftlichen Gemälden befolgt, kann man wiederum von dem Mittelpunkte seiner künstlerischen Wirksamkeit, von der Architektur, ausgehen. Er liebt es, grossartige Baulichkeiten zum Hauptgegenstande seiner landschaftlichen Darstellungen zu machen und die Scenen der offenen Natur und die des menschlichen Verkehrs in Uebereinstimmung mit ihnen zu gestalten; er giebt in diesen Bildern gewissermaassen die Architektur in ihrem Verhältnisse zum Leben. Doch ist hierin in sofern ein bedeutender Unterschied von seinen wirklich architektonischen Leistungen, als er in diesen Gemälden die Architektur nicht ausschliesslich nach

dem Principe behandelt, welches er für die Gegenwart als das Angemessene erkannt und ausgebildet hat, sondern dieselbe objectiv, in derjenigen Gestalt aufnimmt, in welcher sie als Denkmal der verschiedenen Entwickelungsperioden der Geschichte dasteht. Seine landschaftlichen Gemälde sind zumeist Bilder dieser Entwickelungsperioden selbst, indem er durch ihre ganze Composition bestimmte Zeiten und bestimmte Gegenden der Erde auf umfassende Weise charakterisirt. Solcher Objectivität entspricht denn auch die malerische Behandlung. Jenes Element gemüthlicher Stimmung, welches die Natur zum Spiegel des inneren Seelenlebens macht und welches in unserer neuesten Landschaftschule zu einer so bedeutsamen Entfaltung gediehen ist, (ich nenne besonders Lessing als Repräsentanten dieser Richtung) tritt in Schinkel's Bildern weniger hervor; ungleich mehr sind sie, was die Behandlung anbetrifft, der plastischen Ruhe und klaren Naivetät derjenigen älteren Landschaftschule verwandt, welche sich im siebenzehnten Jahrhundert auf italienischem Boden (zumeist zwar durch Ausländer gepflegt) entwickelte. Man hat die Richtung der letzteren als die classische Landschaft bezeichnet, gewiss nicht ohne guten Grund in Bezug auf die genannten Eigenschaften, — wie denn auch die wenigen antiken Landschaftsbilder, die wir kennen, auffallend an den Styl eines N. Poussin erinnern; — wir mögen auch Schinkel's Landschaften mit demselben

Worte bezeichnen und werden somit wieder auf den Grundzug seines künstlerischen Charakters zurückgeführt. Uebrigens ist nicht ohne Ausnahme in den sämmtlichen hierher gehörigen Gemälden seiner Hand die Architektur vorherrschend; einige enthalten nur die freien Gestaltungen der Natur, aber auch in diesen macht sich dieselbe Behandlungsweise bemerklich.

Ich will nur einige wenige Beispiele Schinkelscher Landschaften anführen, um das eben Gesagte näher zu belegen; ich will besonders auf zwei Gemälde aufmerksam machen, die seine eigene Wohnung schmücken und die nach verschiedener Richtung hin, seine Auffassungsweise zu charakterisiren vorzüglich geeignet sind. Das eine Bild stellt griechische Natur und griechisches Leben in ihrer Blüthe dar. Man sieht im Mittelgrunde desselben die Gebäude einer griechischen Stadt mit emporragenden Tempeln hingebreitet; zur Linken zieht sich die steile Höhe der Akropolis empor, auf deren Plateau, mehr im Vorgrunde, ein dorischer Porticus und vor diesem die kolossalen Gruppen der Dioskuren hervortreten. Am Abhange dieses Berges bemerkt man verschiedene kleinere Heiligthümer; ein Wäldchen von Platanen und Kastanien führt zur Stadt hinab; vor der letzteren ist ein öffentlicher Versammlungsort, in welchem gymnastische Spiele aufgeführt werden. Das Ganze ist in heiterem südlichem Lichte gehalten; die Ferne, deren Berg- und

Uferformen in den schönen Linien der südlichen Natur gezeichnet sind, erscheint in klarem bläulichem Dufte. — Das andere Bild entwickelt die Pracht des nordischen Mittelalters. Auf einer Anhöhe, deren Fuss mit Eichen bewachsen ist, erblickt man das reiche Gebäude eines gothischen Domes; der eine seiner Thürme erhebt sich in den freien, kühnen Formen dieser Architektur in die Lüfte; über dem anderen, der noch nicht ganz vollendet ist, wallt eine grosse Fahne. Zur Seite des Domes steht das Gebäude einer kaiserlichen Pfalz, dem eine festlich geordnete Schaar von Knappen, Rittern und Herren, in der Mitte der Kaiser unter dem Baldachin, entgegenzieht. Weiter zurück und mehr in der Tiefe breitet sich, von einem Flusse durchschnitten, eine mittelalterliche Stadt mit mannigfachen Gebäuden hin; die Ferne wird durch Bergzüge abgeschlossen. Der Himmel ist mit dunklen Regenwolken erfüllt, vor denen der hell beleuchtete rothe Sandstein des Domes einen wirkungsreichen Contrast bildet; das Ganze ist in den ernsten Tönen gehalten, welche der nordischen Natur die längere Zeit des Jahres hindurch eigen sind.

In ähnlicher Weise hat Schinkel noch in manchen anderen Bildern theils das griechische Leben, theils das nordische Mittelalter charakterisirt. Unter den ersten ist namentlich ein Gemälde berühmt, welches ebenfalls die Ansicht einer griechischen Stadt in der schönsten Blüthe Griechenlands dar-

stellt und welches für die Prinzessin Friedrich der Niederlande (wenn ich nicht irre, im Jahre 1825) gemalt wurde; hier tritt indess mehr als in seinen andern landschaftlichen Gemälden das Element der Historienmalerei hervor, indem im Vorgrunde ein Tempelbau und zahlreiche Gestalten griechischer Jünglinge, die an der Ausführung des Baues arbeiten, dargestellt sind. In seinen bildlichen Darstellungen gothischer Prachtgebäude folgt Schinkel ganz der reichen Entwickelung dieses Styles, welche vornehmlich in Frankreich und Deutschland, in den Zeiten des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts statt gefunden hatte, ohne dieselbe durch seine eigene Ansicht über die Gültigkeit derselben zu beschränken *). In manchen seiner Gebäude entwickelt sich auch die vornehme Pracht italienischer Architektur, wie sich diese in der Zeit um den Schluss des Mittelalters gestaltet hatte, und wiederum sind die Natur und die Staffage demgemäss behandelt. So sieht man auf einem dieser Bilder den Altan eines fürstlichen Parks vor sich,

*) Ebenso ist Schinkel bei der Restauration der bedeutendsten mittelalterlichen Bauwerke des preuss. Staates, die in den letzten Decennien statt fand und deren obere Leitung seinen Händen anvertraut war, — bei der Restauration der Dome von Cöln, Magdeburg, Brandenburg, des Schlosses Marienburg u. s. w. — überall auf das, der Anlage dieser Gebäude zu Grunde gelegte System mit Sorgfalt eingegangen und hat eben nur dieses System in seiner Integrität herzustellen gestrebt.

der von zwei hohen Bäumen überschattet wird und auf dem der Fürst, Ritter und Edelknaben sich versammelt haben; in der Tiefe die Gebäude einer italienischen Stadt und einen von hohen Bergen umschlossenen See; das Ganze im südlichen Abendglanze gehalten. Eine der schönsten Compositionen Schinkel's enthält ein Schloss und den dazu gehörigen Park im altfranzösischen Style, über welches sich, fast wehmüthig, eine tiefe Stille ausbreitet. (Die Idee zu dem Bilde rührt von Clemens Brentano her.) In seinen landschaftlichen Bildern ohne Architektur hält Schinkel gewöhnlich bestimmte Motive, theils der südlichen, theils der heimischen Natur, fest. — In Berlin sieht man eine grosse Anzahl seiner landschaftlichen Compositionen in der berühmten Gemäldegallerie des Consul Wagener, verschiedene im Original, eine grosse Reihe in trefflichen Copien von Ahlborn.

Endlich muss ich an dieser Stelle auch noch der grossen landschaftlichen Zeichnungen erwähnen, die Schinkel auf seinen Reisen, theils in Italien (vornehmlich in Sicilien), theils besonders in Tyrol, angefertigt hat. Es sind meisterhaft durchgearbeitete Federzeichnungen, in welchen man, schon in der Bestimmtheit ihrer Behandlungsweise, ebenfalls seine eigenthümliche künstlerische Richtung ausgesprochen findet. Den einheimischen Kunstfreunden sind diese interessanten Arbeiten wohlbekannt. Ein Paar von ihnen hat er mit der Feder auf Stein gezeichnet.

Entwürfe zu Theaterdecorationen.

Ein eigenthümliches Interesse gewähren ferner die Theaterdecorationen, welche Schinkel für die Berliner Bühne, in der Blüthezeit derselben während der Intendantur des Grafen Brühl, entworfen hat. Es wurde in dieser Zeit eine grosse Reform im Decorationswesen eingeleitet, die von der Berliner Bühne aus auch in weiteren Kreisen gewirkt hat. Man war eines Theils bemüht, die grellen Effecte, die bis dahin in der Decorationsmalerei beliebt gewesen waren, aufzuheben und statt deren eine harmonische, der Erscheinung des Schauspielers sich anschliessende Wirkung zu erreichen; anderen Theils bestrebte man sich, Ort und Zeit des einzelnen Drama auch in der scenischen Umgebung auf eine möglichst charakteristische Weise zu vergegenwärtigen. Für das Erste erreichte man dadurch sehr bald den erwünschten Zweck, dass man, statt der bisher üblichen Behandlungsweise, landschaftliche Compositionen berühmter Meister zum Vorbilde nahm (wie z. B. die schöne Decoration

der einen Scene in der Oper Armide, in welcher Rinald im Zaubergarten der Armide entschläft, die unmittelbare Copie eines Gemäldes von Claude Lorrain — für den beabsichtigten Zweck höchst passend — enthält). In dem zweiten Bezuge wandte man sich an Schinkel's Talent, welches hierin wiederum Gelegenheit zur reichhaltigsten Manifestation erhielt. Seine Decorationen sind auf gewisse Weise mit seinen eigentlichen Landschaftsbildern zu vergleichen; auch hier treten, zumeist zwar ausschliesslich unter den Formen der Architektur, die Culturzustände verschiedener Zeiten und Länder in unmittelbarer Gegenwart vor unsere Augen. Natürlich aber mussten diese Bestrebungen hier, den wechselnden Aufgaben gemäss, sich ungleich mannigfaltiger gestalten, so dass wir gerade hierdurch Gelegenheit gewinnen, den grossen Umfang seiner architektur-geschichtlichen Bildung und die Lebendigkeit, mit welcher er die verschiedensten Zustände in ihrer innersten Eigenthümlichkeit aufzufassen vermochte, zu bewundern. Gar manche von diesen Entwürfen dürfen wir als die geistreichsten Restaurationen für diejenigen Kunstepochen, deren Zeit sie vergegenwärtigen sollten, betrachten.

Ein grosser Theil dieser Entwürfe Schinkel's ist in colorirten Blättern herausgegeben; es sind fünf Hefte, zwei in gross Folio, drei in klein Folio. Diese geben uns zu einigen näheren Andeutungen Anlass. Für die Wiederbelebung classischer Ar-

chitektur sind besonders die Decorationen einiger, im classischen Alterthume spielender Opern von namhafter Wichtigkeit. Dahin gehören vornehmlich die der Olympia, unter denen die innere Ansicht des ephesischen Dianentempels (für den ersten Act) ohne Zweifel als die gelungenste Restauration dieses merkwürdigen Gebäudes, überhaupt griechischer Hypäthraltempel, zu betrachten sein dürfte; auch das kleine Heiligthum der Diana (für den dritten Act) giebt ein höchst ansprechendes Bild griechischer Götterverehrung. Der Hypäthraltempel des Apollo, für die Oper Alceste, ist ebenfalls als eine bemerkenswerthe Restauration hervorzuheben. Meisterhaft sind auch die Decorationen zur Vestalin u. a. m. — Die Decorationen zur Zauberflöte entfalten ein reiches Bild ägyptischer Cultur, welches hier freilich, der Oper gemäss, auf eine geistreich freie Weise, besonders in den mehr phantastischen Scenen, behandelt ist. Die Darstellung der Burg Sion für die Oper Athalia giebt uns ein anschauliches Bild althebräischer Pracht, als dem ägyptischen Architekturstyle verwandt aufgefasst. — Andre Blätter führen uns in die verschiedenen Perioden des Mittelalters ein. Altnordische Holzbaukunst erscheint in reichster Ausbildung in einer für das Schauspiel Ratibor und Wanda bestimmten Decoration. Die ganze phantastische, theils erhabene, theils düstere Pracht der sogenannten byzantinischen Architektur tritt uns in den Decorationen des Trauer-

spiels Yngurd gegenüber. Ebenso der Reichthum des gothischen Styles, theils in seiner früheren, strengeren Ausbildung, — in der feierlichen Kirche für das Trauerspiel Axel und Walburg; theils in der späteren Eleganz, — in den Decorationen für die Jungfrau von Orleans u. a. Eine der trefflichsten Decorationen ist, nach meiner Ansicht die für den ersten Act der Braut von Messina entworfene: eine Säulenhalle, in welcher der antike Architekturstyl in demjenigen romantischen Sinne aufgenommen ist, der sich in Italien und besonders in Sicilien in der frühesten und in der spätesten Zeit des Mittelalters häufig findet, so dass hier die Verbindung des classischen und romantischen Elementes, die Schiller in seiner Tragödie beabsichtigt hat, schon durch den blossen Anblick der Scene dem Beschauer lebendig gegenübertritt. U. s. w. Ich wiederhole, was ich früher bereits angedeutet habe, dass vornehmlich diese Entwürfe (denen noch viele andere nicht herausgegebene, z. B. ohne Zweifel einige der Decorationen zu Gluck's Iphigenia in Tauris, anzureihen wären) uns von Schinkel's ausgebreiteten Studien im Fache der schönen Baukunst Zeugniss geben, und dass gerade durch eine solche Bemerkung die strenge Consequenz desjenigen Systems, welches er in seinen eigentlich architektonischen Arbeiten befolgt, nur um so charakteristischer und um so achtungswürdiger hervortritt.

Einwirkung auf das Handwerk.

Noch ist endlich eine Richtung von Schinkel's künstlerischer Thätigkeit zu besprechen, welche wiederum entschieden auf dem Grunde eben dieses Systems beruht und welche, in unmittelbarster Verbindung mit dem Leben, von dem ausgedehntesten Einflusse auf die Bildung des Formensinnes unserer Zeit gewesen ist. Ich meine seine Einwirkung auf das Handwerk. Unter mannigfachen Verhältnissen hat Schinkel Gelegenheit gehabt, den Leistungen des Handwerkes das Gepräge des Adels und der Schönheit zu verleihen und so das Erzeugniss des materiellen Bedürfnisses zum inhaltreichen Werke der Kunst umzugestalten. Hier tritt wieder das classische Element seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit in seiner schönsten Bedeutung hervor, indem es vor Allem jene klaren, gemessenen, in lebendiger Elasticität bewegten Linien der classischen Kunst sind, in denen er die Geräthe, deren der heutige Lebensverkehr bedarf, gebildet und mit denen er sie geschmückt hat. Die geläu-

terten Formen, welche den Erzeugnissen der Kunstindustrie Berlins gegenwärtig einen so grossen Vorzug verleihen, hat man grossentheils dieser seiner Wirksamkeit zu verdanken. Sehr schwer aber ist es, wie es in der Natur der Sache liegt, hier die Wege seiner Einwirkung nachzuweisen; doch sind als die vorzüglichsten Momente wohl diejenigen hervorzuheben, in denen er die ganze innere Decoration und Ausstattung von Prachtgebäuden zu leiten hatte, so dass bei solcher Gelegenheit eine Menge der trefflichsten Vorbilder in den Besitz des Handwerkes übergegangen sind. Namentlich ist in diesem Bezuge die innere Ausstattung einiger prinzlichen Paläste anzuführen; für die Arbeiten des Malers und des Stuccateurs, für die Ausführung gewirkter Teppiche, für Mobilien und Geräthschaften der mannigfachsten Art hat er hier die grösste Anzahl höchst reizvoller Muster, immer neu und immer in jener classischen Reinheit, geliefert, so dass die in solcher Weise geschmückten Räume auf das Gefühl des gebildeten Beschauers den wohlthuendsten Eindruck hervorbringen müssen.

Herausgegeben ist von solchen Arbeiten nicht eben eine umfassendere Anzahl. Manches indess findet man in den auf Kosten des Staates und unter Schinkel's Mitwirkung herausgegebenen prachtvollen „Vorbildern für Fabrikanten und Handwerker.“ Von seiner Hand sieht man unter diesen Blättern vorzüglich schöne Gefässe, Schalen, Po-

kale u. a., theils von einfacher Form, theils mit reichen figürlichen Darstellungen geschmückt, — Glasgeräthe, Candelaber, Teppichmuster, reiche Mobilien, Gemälderahmen von verschiedener Form (welche letzteren zum grössten Theile für die vorzüglichsten Gemälde des Museums, den Eindruck derselben auf eine angemessene Weise erhöhend, ausgeführt sind) u. a. m. Eins der geschmackvollsten Werke ist der Entwurf zur Decoration eines springenden Brunnens, der auf dem Hofe des Gewerbeinstituts zu Berlin ausgeführt ist. — Ein anderes, seit einiger Zeit begonnenes Prachtwerk (von dem Architekten Lohde herausgegeben) enthält die Darstellungen mannigfacher Mobilien, die von Schinkel für verschiedene fürstliche Paläste entworfen wurden. Auch hier sieht man die gediegensten Bilder eines edlen, durchaus geläuterten Styles.

Schliesslich ist zu bemerken, dass der erläuternde Text, welcher die eben genannten „Vorbilder“ etc. begleitet, in seiner Einleitung zwei von Schinkel geschriebene Aufsätze enthält: über die architektonischen Glieder und über die Säulenordnungen. Zunächst nur dazu bestimmt, die Grundsätze, auf denen ein Theil jenes Prachtwerkes beruht, auseinanderzusetzen, dienen diese Abhandlungen zugleich dazu, Schinkel's eigene Grundsätze und die Gesichtspunkte, aus denen er die Architektur auffasst, näher kennen zu lernen. Besonders

die erste der beiden Abhandlungen scheint mir, obgleich sie nur aus wenigen Blättern besteht, von grosser Wichtigkeit, indem sie (wie mir wenigstens kein früheres Beispiel bekannt ist) die Bedeutung der einzelnen architektonischen Formen anschaulich und belehrend darlegt und zugleich den lebendigen Sinn bezeichnet, mit welchem Schinkel in alles Einzelne seiner Kunst eingeht.

Hiermit dürfte das Bild von Schinkel's künstlerischer Wirksamkeit, — soweit dieselbe seine eigenen selbständigen Leistungen anbetrifft, — abzuschliessen sein. Ich habe mich bemüht, soviel mir Kunde davon zugekommen, den ausgedehnten Kreis seiner Thätigkeit und das Ziel, welches er innerhalb dieses Kreises mit beharrlicher Consequenz verfolgt hat, zu bezeichnen. Dies Ziel ist, ich wiederhole es, die Schönheit in ihrer unmittelbarsten Erscheinung, in derjenigen Idealität, welche die Griechen zuerst für die Gestaltung der Bedürfnisse ihrer Zeit gewonnen hatten, in derselben Reinigung von allen den Zufälligkeiten der Existenz, welche mehr oder weniger als ein verhüllendes Gewand für die begeistigte Form betrachtet werden müssen. Sein Streben ging stets dahin, auch die Bedürfnisse des heutigen Tages, die höchsten wie die niederen, in dem Sinne eben dieser Schönheit zu gestalten, den Zwiespalt zwischen dem inneren Wesen der Dinge und den so mannigfachen äusserlichen Bedingnissen ihrer Erscheinung aufzulösen.

Und gewiss ist sein Streben nicht fruchtlos gewesen. Hat er auch nicht alles erreicht, was seinen Kräften und seinem Willen bestimmt gewesen zu sein scheint, — wann aber ward solche Gunst einem Menschen zu Theil? — so hat er doch in einer Weise gewirkt, dass seine grosse Bedeutung für die Gegenwart unverkennbar dasteht, und dass wir noch nicht im Stande sind, die ganzen Folgen dieser seiner Wirksamkeit zu übersehen. Die Nachwelt wird ihn den thätigsten Begründern einer humaneren Cultur zuzählen.

Nachtrag.

Während des Druckes der vorstehenden Betrachtungen sind mir durch die gütige Vermittelung des Verlegers dieser Schrift, Herrn G. Gropius, mancherlei nähere Nachweise und Mittheilungen über jene merkwürdige und so wenig gekannte Frühperiode von Schinkel's künstlerischer Thätigkeit, in welcher er, der Ungunst der öffentlichen Zustände trotzend, sich fast nur mit Arbeiten im Fache der Malerei und insbesondere mit den, auf eine brillant dekorative Wirkung berechneten, Dioramen-artigen Bildern beschäftigte, zugekommen. Ich glaube, den Freunden des grossen Meisters und seiner Werke einen Dienst zu erweisen, wenn ich diese Nachrichten, zur Vervollständigung der oben gegebenen biographischen Notizen hier noch anreihe. Zwar sind auch sie nicht geeignet, jene Periode genügend zu erschöpfen; doch geben sie immerhin ein näheres Bild von der grossen Regsamkeit und Energie seines Talentes, und vornehmlich haben sie das Verdienst, unmittelbar aus der ersten Quelle

geflossen zu sein. Sie gründen sich auf Schinkel's freundschaftlichem Verhältnisse zu der Gropius'schen Familie; für Herrn Wilhelm Gropius, den Vater, malte er eine bedeutende Reihenfolge von Bildern für öffentliche Ausstellungen; der Theater-Inspector und Decorationsmaler Herr Carl Gropius wurde von ihm in dieses Kunstfach eingeführt und leistete ihm bei den späteren Arbeiten der in Rede stehenden Art hülfreiche Hand. Der letztere ist noch gegenwärtig im Besitz einer grossen Menge Schinkelscher Zeichnungen und in Farben ausgeführter Skizzen.

So ist zu erwähnen, dass Schinkel, noch vor seiner ersten italienischen Reise, vielfach für die Eckartsteinsche Fayence-Fabrik beschäftigt war, indem er für dieselbe Zeichnungen zu allerhand Gefässen lieferte, auch Teller, Vasen u. dergl. eigenhändig mit Malereien versah. Er hatte hier ein festes Einkommen, welches sich auf 300 Thaler belief.

Nach seiner Rückkehr aus Italien, und nachdem jene traurigen Zeitverhältnisse eingetreten waren, malte Schinkel jährlich Bilder für die kleinen Weihnachtsausstellungen des Herrn W. Gropius, die zu ihrer Zeit grossen Beifall beim Publikum fanden. Zunächst, im J. 1808, eine Ansicht des Hafens der Capstadt.

In demselben Jahre hatte er das Panorama von Palermo, — wie bereits erwähnt, in der kurzen

Zeit von vier Monaten, gemalt. Er war mit eisernem Fleisse vom Morgen bis zum Abend bei dieser Arbeit beschäftigt, ohne unterdessen eine andere Nahrung zu nehmen, als die er des Morgens zu sich gesteckt hatte, und ohne sich durch die unerträglichsten Kopfschmerzen, die ihn schon damals öfters heimsuchten, abhalten zu lassen. Das Panorama war das zweite bedeutendere Oelbild, mit welchem er auftrat; als das erste wird eine Ansicht des Theaters von Taormina (im Besitz des Herrn Bau-Inspector Berger) genannt. Anfangs hatte Schinkel das Panorama für eigene Rechnung ausgestellt; dann ging es durch Kauf an Herrn W. Gropius, später in andere Hände über. Die merkwürdige Zeichnung zu demselben, die auf höchst meisterhafte und grossartige Weise mit dem Tuschpinsel entworfen ist und die, bei 3 Fuss Höhe, eine Länge von 30 Fuss hat, findet sich im Besitz des Herrn Inspector C. Gropius.

Im Jahre 1809 malte Schinkel zwei Cyklen von je sechs „perspektivisch-optischen Gemälden." Den ersten Cyklus stelte er im Anfange wiederum für eigene Rechnung aus und verkaufte denselben nachher ebenfalls an Herrn W. Gropius, der die Bilder sodann in Berlin und an andern Orten sehen liess. Ein uns vorliegendes Textblatt, welches bei den späteren Ausstellungen zur Erklärung der Bilder ausgegeben wurde, giebt eine Idee von der Auffassung derselben und zugleich von der Wir-

kung, welche die damals noch so neue Kunst-Technik auf die Beschauer hervorzubringen geeignet war. Wir halten es somit nicht für überflüssig, dasselbe hier in wörtlichem Abdrucke folgen zu lassen:

Perspektivisch-optische Gemälde.

Einer unserer jetzt lebenden berühmtesten Künstler, Herr Schinkel in Berlin, suchte in einer eignen Gattung von Gemälden Gegenstände der Natur und Kunst dem Auge so darzustellen, dass die Wirkung, welche die Behandlung gewöhnlicher schon bekannter Panoramen für das Auge hat, in ihrer höchst möglichsten Vollkommenheit nicht nur erreicht, sondern auch bei weitem übertroffen werde. Wenn das Auge bei Vorlegung eines Panorams, welches nur den allgemeinen Ueberblick einer ganzen Gegend in weniger bestimmten Grenzen beabsichtigt, ungewiss von einem Gegenstande zu dem andern irrt, und, ohne gewissen Standpunkt, das Bild des Ganzen zwar aufnimmt, die einzelnen vorzüglich schönen Partien aber in der Masse zahlloser näherer oder entfernterer Gegenstände verliert oder nur unvollkommen beobachten kann; so gleitet es bei diesen Gemälden, sobald der Vorhang aufrollt, aus dem magischen Dunkel, welches es vorher umschloss, durch eine wohlgeordnete perspektivische Colonade auf Scenen, welche mit Kunst und Geschmack gewählt, zweckmässig beleuchtet, bei einem bestimmten Gesichtspunkte, den forschenden Blick des Verstandes fesseln, ohne dem freien Fluge der Phantasie Grenzen setzen zu wollen. — Das reizende Land, worin die Wirklichkeit ein lieblicher Traum der Phantasie zu

sein scheint, wo Natur und Kunst Meisterstücke aufzustellen wetteiferten, gab dem Künstler Sujets, deren getreue Darstellung schon den Lohn seiner Erfindung sicherten. — Er führt uns zu der Hauptstadt des noch vor zwei Jahrhunderten so mächtigen, glücklichen und blühenden Freistaats Venedig, dem damals schützenden Mäcen der Gelehrsamkeit und schönen Künste. Hier war der Zusammenfluss von Schätzen aller Welttheile, Venedig die Stadt, um deren Gunst die mächtigsten Fürsten sich beeiferten, die Herrscherin der Meere. So sehen wir sie noch hier. Naht man sich auf dem Adriatischen Meere den friedlichen Lagunen, der ersten Wiege dieser schönen Stadt, so hat man den Standpunkt, von welchem der Künstler den herrlichen Theil des

Markusplatzes

den Broglio, umgeben mit den sehenswürdigsten Gebäuden aufnahm. Noch fesselt die Ruhe die Menge geschäftiger Venetianer und neugieriger Fremden in ihren Zimmern, und lässt uns ungestört in unsern Beobachtungen. Einzelne schwarze Gondeln und ein englisches Schiffsboot durchschneiden die Lagunen, in denen mehrere verschiedene Schiffe ruhig vor Anker liegen. Die Masten der grössten Kauffahrteischiffe verlieren sich in Nichts gegen den kolossalen Markusthurm, welcher sich links hinter dem einen Theile des grossen, öffentlichen Gebäudes, welches den eigentlichen Markusplatz umschliesst, erhebt. Rechts, nahe an den Lagunen, ist der alte Dogenpallast, im gothischen, nahe an den orientalisch-persischen grenzenden Geschmacke erbaut, hinter welchem sich in einiger Entfernung die alte Markuskirche und zwei

von deren fünf Kuppeln dem Auge darstellen. Den Hintergrund des Gemäldes schliesst derjenige Theil des grossen öffentlichen Gebäudes, in welchem die Bank ist, und worauf sich die berühmte astronomische Uhr befindet. Zwei Merkwürdigkeiten, welche ehedem die Aufmerksamkeit der Fremden hier fesselten, kann Venedig jetzt nur noch im Bilde zeigen, nämlich die Marmorsäule mit dem darauf befindlichen antiken bronzenen Löwen, dem Wappen Venedigs, chemals am Dogenpallaste aufgestellt, und vier bronzene, von den Venetianern bei der Eroberung von Konstantinopel erbeutete Pferde, welche an der alten Markuskirche angebracht waren. Beide sehen wir zwar noch hier, sie sind aber jetzt nach Paris gebracht. Nur eine Marmorsäule ziert jetzt noch diesen Theil des Markusplatzes, nämlich die, auf welcher der Schutzheilige von Venedig, der heilige Markus, ruht.

Ein Gegenstück zu dem heitern, freundlichen Venedig giebt der Anblik der grotesken, schauerlichen

Meeresgrotten bei Sorrento

einer bedeutenden Stadt am grossen Golfo von Neapel. Die Küste des Busens von Neapel selbst ist hier oft gespalten und bildet die mannigfachsten Hölen. Mächtige Revolutionen in der Natur, wodurch so viele wunderbare Erscheinungen bewirkt wurden, schleuderten wahrscheinlich von dieser Küste eine zahllose Masse ungeheurer Felsenblöcke in das Meer, wodurch die groteskesten und und abentheuerlichsten Gestalten entstanden, und welche zu gleicher Zeit den räuberischen Barbaresken von Tunis, Algier und Tripolis, die unaufhörlich die Küsten des Golfo's umschwärmen, zu sichern Schlupfwinkeln dienen.

Das Schauerliche dieser Gegend wird durch das fürchterliche Getöse der im Sturm an den Felsen sich brechenden Meereswogen vermehrt.

Eine solche Grotte sehen wir auf diesem Gemälde. Es ist Mitternacht, dichte Finsterniss würde uns den Anblick dieser Schauder erregenden Massen ganz verbergen, erleuchtete nicht das Feuer, an welchem mehrere Barbaresken auf einer Barke ihre Nahrung sich bereiten und den Anbruch des Tages, mit ihm den längst erwünschten Raub erwarten, einen Theil derselben; denn die milden Strahlen des Mondes, welche in den Wellen des hohen Meeres zittern, dringen nicht in diese Grotte. Ueberraschend ist der Uebergang von diesem Anblicke zu der Ansicht eines friedlichen

Schweizerthales am Fusse des Montblanc.

Statt jener stürmischen Wogen, Gefahr drohenden Felsen, liegt ein stiller See im Piemontesischen Gebiete, umgürtet von blühenden Fluren, auf dessen Fläche nur die kleinen Nachen der Fischer, die in seinem Schoosse Nahrung suchen, schweben, von der Morgensonne beleuchtet, vor uns. Links auf einer Anhöhe ein einsames Kloster, hinter dessen Thurmspitze sich neben der hohen Alpenkette, ueben dem fernen, erhabenen St. Gotthard, der Jungfrau, dem Schreckhorn u. s. w., ein Theil des ehrwürdigen Montblanc erhebt. Ueber den grünenden vorliegenden Gebirgen steigt dieser Koloss weit über die Wolken; unser Blick kann ihm nur durch nackte, unfruchtbare Regionen bis an das in Wolken verhüllte, schneeweisse Haupt folgen, dessen höhere Spitze kaum noch als Schatten dem forschenden Auge sichtbar bleibt, und uns im

Gefühl unserer Schwäche das Entfernte nur noch dunkel ahnen lässt.

An dieses Meisterstück der schaffenden Natur reiht sich in einer folgenden Darstellung eines der grössten Stücke menschlicher Kunst und Grösse, der

Dom von Milano,

ein Gebäude im edelsten gothischen Style aufgeführt, mit einer unendlichen Mannigfaltigkeit der Verzierungen und der grössten Vollendung künstlicher Arbeiten geschmückt, mit Thürmen und Statuen in unendlicher Zahl ausgestattet. Im vierzehnten Jahrhunderte schon legte ein deutscher Baumeister den Grund, man baute ununterbrochen fort und noch bis auf den heutigen Tag ist der Bau nicht ganz vollendet, obschon die jetzige Regierung nunmehr eine namhafte Summe zur Beendigung desselben bestimmt hat. — Das Mondenlicht bricht matt das Dunkel der Nacht. Wir glauben einen fernen heiligen Gesang zu hören. Ein Zug frommer Beter, welche in feierlicher Procession nach dem Innern des heiligen Tempels, an dessen Fenstern sich der Schein der festlichen Fackeln spiegelt, wallen, reisst uns unwillkürlich zur Andacht hin. Es ist der Tag des heiligen **Carl**, des Schützers dieses Doms.

Von den Gemälden stiller, erhebender Andacht sehen wir uns plötzlich zu dem schreckenvollen aber majestätischen Schauspiele des verheerenden

Ausbruchs des Vesuvs bei Neapel

versetzt. Nicht der reinen warnenden Flamme des durch viele Bastionen geschützten Leuchtthurms bedarf es, dem nach Neapels Nafen steuernden Schiffer die sichere Strasse zu zeigen, die furchtbare Glut des feuerspeienden Vesuvs glänzt in dem glatten Spiegel des Meeres. Ueber dem

glücklichen Resina und Portici steigen aus dem schwarzen Crater himmelan die glühenden Massen des zürnenden Vulcans, Schrecken verkündend den Bewohnern der fruchtbaren Ebenen und zeugen schwarze Wolken am hohen Himmel. Hier rechts, vor jenem Hügel, liegt das einst glückliche Herculanum, verschüttet durch den Staub des speienden Vesuvs, und steht jetzt Torre del greco auf seinen Ruinen erhoben, hinter ihm das einst so heitere Pompeji, ebenfalls ein Raub der Flammen, nur in einzelnen dem Schoosse der Erde wieder entrissenen Resten der Nachwelt als schreckendes Denkmal erhalten. Eine neue Gefahr scheint jetzt wieder der nahen Gegend zu drohen, des Vulcans Wände sind zerrissen, eine unwiderstehlich alles vernichtende Lava giesst sich aus seinem unerschöpflichen Innern. Das Auge weilt mit Zagen bei dieser Scene, der Verkündigerin der Macht Gottes.

Freude mischt sich der Trauer, Fröhlichkeit dem bangen Schrecken. So auch hier. Die letzte der Vorstellungen zeigt uns die prachtvolle

Erleuchtung der Kuppel der St. Peterskirche in Rom,

an dem Tage des heiligen Paulus und Petrus. Zwar werden nicht mehr, wie ehedem, die ganze Façade der Kirche nebst den Colonaden des sie begrenzenden grossen Platzes, auf ein mit der Glocke gegebenes Zeichen, durch mehr als tausend Hände mit brennenden Fackeln erleuchtet, man beschränkt sich die Kuppel durch transparente papierne Ballons zu erhellen; allein selbst diese lassen die über 200 Fuss hohe Kuppel in ihrem vollen Glanze erscheinen, welcher noch dadurch vermehrt wird, dass um Mitternacht durch alle Oeffnungen der Kuppel brennende Pechpfannen ausgesteckt werden, und sich in

eine einzige grosse Flamme vereinigen zu wollen scheinen. Bei dieser prächtigen Erleuchtung seh en wir den im Vordergrunde liegenden grossen Springbrunnen, den 120 Fuss hohen aus einem einzigen Stücke Granit gearbeiteten ägyptischen Obelisk, ein Denkmal der Macht des alten Roms; rechts und links Colonaden des unermesslichen Petersplatzes, wovon uns nur ein Theil hier sichtbar wird, vor welchen grosse Springbrunnen unaufhörlich eine Wasserfluth in die Luft schleudern und ein beständiges Rauschen hören lassen. Rechts über den Colonaden der Vatican mit den vor ihm befindlichen Arcaden, berühmt durch Raphaels Zauberpinsel. Das Ideal einer Feenwelt liegt vor uns — und kehren wir zur Wirklichkeit zurück, so danken wir dem Künstler, der dies Bild uns schuf.

Die Bilder des zweiten Cyklus wurden zuerst durch Herrn Steinmeyer (der noch im Besitz der Skizzen ist) im Königl. Stallgebäude öffentlich ausgestellt; auch sie gingen später an Herrn W. Gropius über. Die Gegenstände dieser Bilder waren.

1) Das Baptisterium und der schiefe Thurm zu Pisa.
2) Das Theater zu Taormina.
3) Innere Ansicht des Domes von Mailand.
4) Das Innere der Peterskirche zu Rom, mit der Kreuzbeleuchtung.
5) Das Capitol zu Rom, bei Mondschein.
6) Aeussere Ansicht des Domes von Mailand.

Bei der für den Schluss des Jahres bevorstehenden Rückkehr der Königlichen Familie nach

Berlin sollten im Königl. Palais manche Veränderungen vorgenommen werden, doch fehlte es durchaus an einem bekannten Architekten, der zur Leitung derselben geeignet gewesen wäre. Schinkel wurde, während er mit der Anfertigung der vorgenannten Bilder beschäftigt war, dem Hofmarschallamte empfohlen; er unterzog sich gern dem ehrenvollen Auftrage, und seinen Einrichtungen ward bald darauf die lebhafteste Anerkennung von Seiten der Königin zu Theil. Als die Königin die Ausstellung der Bilder im Stallgebäude besuchte und man, den Eindruck zu erhöhen, die Schau der Bilder durch passende Gesänge begleiten liess, steigerte sich das Interesse für den Künstler so, dass seine Anstellung im Staatsdienste die unmittelbare Folge hiervon war.

In demselben Jahre hatte Schinkel ferner ein grosses vortreffliches Tapetenbild von 9 Fuss Höhe und 21 Fuss Länge für den verstorbenen Hof-Zimmermeister Glatz, in der kurzen Frist von drei Wochen, gemalt; dasselbe stellt die Küste von Genua, der Schinkel auf der rechten Seite des Vorgrundes ein altes Kloster als freie Composition hinzugefügt hat, dar. (Bei dem jüngst erfolgten Verkauf und Abbruch des Glatz'schen Hauses, für den Bau des neuen Museums von Berlin, ist das Gemälde durch Herrn Glatz jun. erstanden worden.)

Endlich malte Schinkel für die Gropius'sche Weihnachts Ausstellung des Jahres 1809 eine Ansicht von Rom mit dem Ponte molle.

Für die Weihnachts-Ausstellung des Jahres 1810: eine Ansicht des Markusplatzes von Venedig; — für 1811: den Palast von Belfonsi. (Dies war ein fingirter Name, der die Composition einer prächtigen Palast-Architektur italienischen Styles, in glänzender Festbeleuchtung, einführen sollte); — für 1812 mehrere Bilder, unter diesen: zwei Ansichten eines Bergwerkes in Calabrien, deren noch vorhandene Entwürfe sich durch grossartig groteske Composition und frappante Beleuchtung auszeichnen, und die Ansicht eines Domes im Lichte des anbrechenden Morgens.

Etwa in demselben Jahre 1812 erschienen Schinkel's meisterhafte Darstellungen der sieben Wunderwerke der Welt, die wiederum von Gropius ausgestellt wurden, nemlich: 1) Das Grabmal des Königs Mausolus in Carien; — 2) das ägyptische Labyrinth; — 3) die ägyptischen Pyramiden; — 4) der Tempel der Diana zu Ephesus; — 5) der Koloss zu Rhodus; — 6) die hängenden Gärten der Semiramis; — 7) der olympische Jupiter. Diese Compositionen waren, ohne irgend in willkührliche Phantasterei auszuarten (wozu die Gegenstände doch so leicht hätten Veranlassung geben können), durchweg vielmehr mit der besonnensten Benutzung der Berichte, die sich über die genannten Werke in den Schriftstellern des Alterthums vorfinden, ausgeführt worden; sie dürfen unbedenklich als die geistreichsten Restaurationen derselben genannt werden, wie u. a. namentlich jener vielbesprochene und

vieldurchforschte Thron des olympischen Jupiter hier in einer vollendet künstlerischen Darstellung entgegentrat. Zugleich aber hatte Schinkel, mit vollkommener poetischer Freiheit, die Werke in ihrer klimatischen Umgebung aufgefasst und sie durch verschiedenartige Lichtwirkung auf eine Weise behandelt, dass sie unmittelbar gegenwärtig zu sein schienen. So waren die ägyptischen Pyramiden, ihrer schlichten Colossalität sehr angemessen, in dem Dämmerlichte des Mondes gehalten, aus dem im Vorgrunde, zur Seite und halb von Palmen verdeckt, die riesige Gestalt einer Sphinx auftauchte; so war für die hängenden Gärten die Beleuchtung der untergehenden Sonne, und zwar von dem Hintergrunde des Bildes, angenommen, so dass die Glutstrahlen der Sonne durch einen Theil der geöffneten Substructionen gegen den Vorgrund durchbrachen; so war der innere offene Raum des Hypäthraltempels von Olympia durch die fast senkrecht einfallenden Strahlen der Mittagssonne beleuchtet, deren Reflexe die Schatten der Colonnaden spielend erhellten. U. s. w. Leider hat sich von diesen merkwürdigen Darstellungen Nichts erhalten, als zwei ausgeführte Zeichnungen, die des ephesischen Tempels und des Labyrinthes, und mehr oder weniger flüchtige Skizzen der übrigen Compositionen (im Besitz der Herrn C. Gropius). Ein, zur Erklärung ausgegebenes Textbüchlein, giebt nur das zum Verständniss der Darstellungen nöthige Material aus

den alten Schriftstellern, ohne auf die Darstellungen selbst näher einzugehen.

Ein ungemeines Aufsehen, das freilich durch den Enthusiasmus jener Tage zunächst hervorgerufen war, erregte das für die Gropius'sche Weihnachts-Ausstellung des Jahres 1813 gemalte Bild: der Brand von Moskau. Schon um sechs Uhr des Abends waren alle Strassen in der Nähe der Ausstellung mit Equipagen gefüllt, und nur mit wahrer Lebensgefahr vermochte man zum Eingange zu gelangen. — Die letzten Bilder, welche Schinkel für diese Ausstellungen malte, waren die Ansichten der Inseln Elba und St. Helena. Doch blieb er, wie bemerkt, stets in freundschaftlichem Verhältnisse zu der Gropius'schen Familie; und vornehmlich nahm er an der Einrichtung des Gropius'schen Diorama und an der Ausführung der grossen Bilder desselben fortwährend lebhaften Antheil.

Noch ist hier ein Cyclus von grossen Tapetenbildern zu erwähnen, welche Schinkel in der Zeit der Jahre 1813 und 1814 für Herrn Kaufmann Humbert zu Berlin, zur Ausschmückung eines Saales in dessen Hause, malte. Sie befinden sich noch gegenwärtig an ihrer Stelle; sie sind in Oel gemalt, und leicht, geistreich, mit freiem, derbem Pinsel, aber mit vollstem Bewusstsein der beabsichtigten Wirkung ausgeführt. In letzterem Bezuge kann man sie nur mit den grossen Decorationsbildern, die von den beiden Poussin's gemalt sind und die zum Theil in den italienischen Prachtsamm-

lungen aufbewahrt werden, vergleichen. Die Bilder sind sämmtlich Landschaften, die, in Gemässheit der Beleuchtung an den verschiedenen Stellen des Saales, die Charaktere der verschiedenen Tageszeiten erkennen lassen; zum Theil sind sie mit Architekturen geschmückt. Zwei von ihnen haben eine grössere Breiten-Ausdehnung; es sind: die Nacht (10 Fuss breit), eine gothische Kirchenruine und zu ihrer Seite ein See, über welchem der Mond steht; und der anbrechende Morgen (16 Fuss breit), ein See mit hohen Felsufern, im Charakter jener schönen Seen, welche sich aus den Südabhängen der Alpen in die Fluren der Lombardei hineinziehen. Die andern Bilder, vier an der Zahl, sind mehr oder weniger schmal: ein Wald mit einem Bauergehöft und einer weidenden Heerde, im Lichte des Mittags; eine Felswand mit einem hohen Tannenbaume, in welchem der Sturm saust, in nachmittäglicher Beleuchtung; ein Wald, zwischen dessen Stämmen die Glut der untergehenden Sonne hindurchbricht; und ein steyrisches Bauergehöft, im abendlichen Dunkel. —

In unmittelbarem Zusammenhange mit den Malereien, wie die bisher besprochenen, stehen sodann die Entwürfe zu den Theaterdecorationen, die zu den ersten öffentlichen Arbeiten von höher künstlerischer Bedeutung, welche Schinkel zu Theil wurden, gehören. Ueber diese habe ich bereits im Vorigen gesprochen. Doch muss ich hier noch einmal hinzufügen, dass die herausgegebenen Blätter

keinesweges geeignet sind, um zur genügenden Würdigung des glänzenden Reichthums der Phantasie, welchen Schinkel in diesen Arbeiten kund gegeben, zu dienen; und dass man aus denselben noch weniger auf die grossartig freie künstlerische Behandlung, welche in den erhaltenen sehr zahlreichen Original-Entwürfen seiner Hand ersichtlich wird, schliessen kann. In der That zeigen die letzteren durchweg nicht bloss eine Genialität der Composition, sondern zugleich eine so lebenvolle Wahrheit und eine so höchst poesiereiche Durchführung der Lichteffecte, dass sie unbedenklich zu den merkwürdigsten und eigenthümlichsten Leistungen, welche die Kunst in solcher Art jemals hervorgebracht hat, gezählt werden müssen. —

Ich kann nicht schliessen, ohne aufs Neue den Wunsch auszusprechen, dass eine möglichst umfassende Herausgabe von Schinkel's Werken in den Fächern der bildenden Kunst — wozu ein so viel reichlicheres Material vorliegt, als man auf den ersten Augenblick vermuthen möchte — veranstaltet werde. Noch wichtiger indess scheint es mir, wenn man, soviel es die Verhältnisse irgend zulassen, Bedacht darauf nähme, seine Original-Arbeiten zu sammeln und sie solcher Gestalt als ein reiches Ganze der Nachwelt zu erhalten. Noch dürfte der Zeitpunkt zu diesem Unternehmen sehr geeignet sein; in einigen Jahrzehnten möchte Vieles sich hier und dorthin zerstreut haben und der Wunsch, die Werke des grossen Meisters zu einer umfassenden Uebersicht zusammenzustellen, bereits unausführbar geworden sein.

Gedruckt bei C. Feister.

Euerer Wohlgeboren

geehrtes Schreiben vom 9. Novbr erwiedere ich ergebenst dahin, daß in Betreff der Publication meiner Bilder für die Vorhalle des Museums, in diesem Augenblick mancherlei wichtige Gründe vorhanden sind, dieselbe in anschaulicher Weise noch nicht stattfinden zu lassen. In wie weit es möglich ist eine Form der Beschreibung für meine Compositionen zu finden und in welcher Art das poetische Element darinnen hervortreten kann, überlasse ich ganz Ihrem Talente . . . . . Der wesentlichste Punkt, welcher für die Ausführung von Kunstwerken dieser Art an öffentlichen Orten, berührt werden müßte, würde immer der seyn:

daß sich erst dadurch großartige Kunst in allen Theilen ausbilden kann, wenn sich dieselbe an bestimmten Räumen öffentlicher Denkmale architectonisch ausbreitet, daß dadurch das Criterium sehr scharf hervortreten wird: über diejenige Kunst welche der Mode, den frivolen Lieblingsneigungen der Zeit und dem bloßen Zeitvertreibe fröhnt und über solche Kunst die höhere Empfindungen in Anspruch nimmt und eins der wichtigsten Bildungsmittel für den menschlichen Geist ist. Bei dem Treiben der vielen kleinen und größeren Staffelei-Bilder, welche fast beständig untermischt, oft mit dem allerentgegengesetztesten durcheinander in gewöhnlichen Wohnräumen aufgehängt werden, bleibt das Criterium immer schwankend, wenigstens wird der reine Kunstgenuß und die Erbauung sehr getrübt. Der niedere Sinn hat aber ein freies Spiel zu walten, auch seine Macht zu üben, wenn zufällig ihm die Mittel zugebothen sehn, und dann gerade durch die der Kunst sonst so nothwendige Thätigkeit, auf diesem Wege die Kunst völlig zu grundzurichten.

Euer Wohlgeboren

Berlin 13 Novbr 1832.

ergebenst dein

Schinkel